学 校 代 码 10459

学号或申请号 200811005050104002

密 级

郑州大学

博士学位论文

吴兢《乐府古题要解》研究

作 者 姓 名: 李娜

导 师 姓 名: 刘志伟教授

学 科 门 类: 中国语言文学

专 业 名 称: 中国古典文献学

培 养 院 系: 文学院

完 成 时 间: 2012 年 4 月

A thesis submitted to

Zhengzhou University

for the degree of Doctor

Research On Wujing《the Explanation on Classic Title of Yuefu》

By: Lina

Supervisor:Liuzhiwei

Chinese Language and Literature, Chinese Classical Literature

School of Chinese Language and Literature,

April 2012

郑重声明

本人的学位论文是在导师指导下独立撰写并完成的，学位论文没有剽窃、抄袭等违反学术道德、学术规范的侵权行为，否则，本人愿意承担由此产生的一切法律责任和法律后果，特此郑重声明。

学位论文作者：李如 2012 年 6 月 15日

学位论文使用授权声明

本学位论文作者完全了解郑州大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权郑州大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者：李如 2012 年 6 月 15日

摘要

作为音乐与文学相结合的产物，乐府及乐府古题之文学、文化传统受到音乐尤其是音乐文化的决定性影响。乐府古题作为乐府文学、文化传统的载体，其与乐府诗歌产生的种种纠结，也是在音乐文化的诸种分流中发生、发展的。

本文第一、二章即围绕此二点探讨中国古代音乐文化对乐府以及乐府古题文学、文化传统所产生的种种影响。

大体说来，中国古代音乐文化可区划为三个分野：其一，作为史学载体，记史言事；其二，作为儒家乐教理论的有机组成部分介入礼乐政治，实现其教化人心、安邦定国的社会价值；其三，满足人类的审美与娱情悦性需求。前二者适应了统治者对音乐的定位，第三点则满足了人类最普遍的精神欲求，这种分化又进而促成乐府诗歌发展为两股潮流：前二者赋予乐府诗歌在后世作为《诗经》后继者的崇高文化地位，同时也促使乐府诗歌创作和研究更多关注古题本事、本义；而第三点则推动乐府诗歌创作不甘受制于古题本义之束缚，更注重向形式美的方向发展。《乐府古题要解》正是在初、盛唐时期两种乐府诗歌潮流兴替之际应运而生，其对乐府古题本事、本辞的追溯及对其本义的发掘，正与开元礼乐政治文化背景下文人大力创作古题乐府诗歌的文学潮流相呼应,这在本文第三章有详论。

第四章集中对《乐府古题要解》进行本体研究，在详考其版本、内容体例的基础上，阐明《乐府古题要解》在乐府研究史及乐府解题著作发展史中的价值和地位。其中，重点考察《乐府古题要解》明抄本之源流，在前人研究基础上得出如下新结论，即《乐府古题要解》今实有三种完整版本，并非前人所论两种：其一，毛晋汲古阁津逮秘书本，乃今日通行之版；其二，明代藏书家柳佥正德抄本，现存于日本东京静嘉堂文库；其三，明人陆东据《乐府诗集》校勘之柳佥抄本，后为明人梁梧刻印，今藏于国家图书馆。在内容方面，《乐府古题要解》不仅收录大量古题，并从本事、本辞中寻绎其本义；对不同古题按其音乐种类予以分类；并收录大量魏晋南北朝以来的杂体诗。

作为唐人对汉魏六朝古题的总结，《乐府古题要解》乃承前启后之作，不仅集中吸收了唐前乐府以及乐府解题研究的成果，并对唐后的乐府研究及乐府解题产生深远影响，乃乐府研究及乐府解题史中具有里程碑意义的权威文献。《乐府古题要解》所采用唐前文献主要包括四类：诸史之乐志、相关歌辞总集、解题类著作以及笔记小说，其中重点参考了《宋书·乐志》、《古今乐录》、《琴操》、《古今注》等著作。《乐府古题要解》对后世《乐府诗集》等产生巨大影响。

《乐府古题要解》的学术传承主要体现在乐府分类和乐府解题两个方面。在分类方法上，

《乐府古题要解》在《宋书·乐志》按照音乐种类将古题分八类的基础上，结合南北朝来乐府诗歌文本的发展，将乐府诗歌分为十类，《乐府诗集》则在此基础上又结合隋唐乐府诗歌的新发展将乐府诗歌诗歌分为十二类。在解题方面，《乐府古题要解》通过各相关著作追溯古题之本事、本辞以详考古题本义，其对古题之释义也具有经典性价值：不仅郭茂倩《乐府诗集》几乎全部采录，历代解释乐府古题也都以《乐府古题要解》之说为宗，后世乐府解题著作也都大量学习《乐府古题要解》之解题体例。

《乐府古题要解》之作者吴兢，乃唐代著名史学家，本文第三章第四节从其生平家世以及学术思想入手，来探讨《乐府古题要解》与其政治理想之间的联系。在此基础上，第五章进一步分析《乐府古题要解》所承载的吴兢乐府观，即从文学、历史、政治三个角度解读古题；进而评价乐府古题诗歌，批判了背离古题本义的乐府诗歌潮流。其书不仅体现了吴兢以其史学眼光对古题本身史学价值的审视，更蕴含了一名史官对国家礼乐文化的关注和思考。此外，吴兢之乐府观的形成与唐代乐府诗歌创作和唐人乐府观也有密切联系。唐初士大夫即接受以乐府为《诗经》之后继的观念，并形成了雅正文学思潮：在创作中重视回顾古题本事、本辞；对于乐府的文化定位，唐代前期由于国家大力复兴礼乐文化，而倾向于《雅》、《颂》，中唐以后则由于社会原因，更重视以《国风》之义来指导乐府创作。

关键词：《乐府古题要解》　乐府古题　乐府诗歌　礼乐文化　本义

Abstract

As the cultural and literary traditions of Yuefu （the the combination of music and literature, starting from Han dynasty）and the classic title(that was immtated in the later years) had been distinctly affected by music and music culture . As the symbol of the traditions of Yuefu, the conflictions between the classic title and the text also originated and developed with the various distributaries of music culture.

The first and second chapters discuses the effects that Chinese ancient music culture had on the cultural and literary traditions of Yuefu and the classic title.

Actually ,Chinese ancient music culture may divided into three parts: firstly, as the history documents to record events ;secondly ,as part of the Confucianism to educate people and to stabilize the society ;thirdly, as entertainment to satisfy human kind's need.

The first two points suited the rulers interests, but the last one gratified people . Diversion like this attributed the two trends of the Yuefu poems :the first two endowed the high status to the Yuefu poems as the successor of 《*The Book of Songs* 》 and lead Yuefu poems-writing back to the original meaning ;the third one promoted the Yuefu poems away from the confines of the classic title.

The birth of 《*the Explanation on Classic Title of Yuefu*》 is inevitable, in which the author researched the original meaning of the classic title of Yuefu in order to act in cooperation with the literary tide during High Tang .

Chapter four focuses on the book of 《*the explanation on the classic title of Yuefu*》 ,in which the versions、the contents and the value of the book was clarified.

On the version, 《*the Explanation on Classic Title of Yuefu*》 had three kind complete versions: the first one is printed by Maojin who live Ming dynasty, which is the general version tooday; the second one is the handwritten copy finished by Liuqian who lived the Zhengde years in Ming dynasty which was saved in JingJiaTang private library in Tokyo; the third one was printed by Liangwu who lived Ming dynasty which was preserved in national library of China in Beijing . In terms of content, 《t*he Explanation on Classic Title of Yuefu*》 collected a great deal of the classic title and uncover edthe true meaning of them by the original story and lyrics and classify the classic title by different music and compile large number of Miscellaneous poems during In Wei Jin Southern and Northern dynasties.

As a summary of Han Wei and the Six Dynasties ancient title made by people in Tang dynasty,

《*the Explanation on Classic Title of Yuefu*》 served as a link between past and future. It quoted the result on the research Yuefu and the classic title before Tang dynasty and affected the later study. 《*The explanation on the classic title of Yuefu*》 cited four kind literatures: the music documents ; the official history book; the collection on lyrics; the book on expounding the classic title and the note-novel.

The academic inheritance of 《*the Explanation on Classic Title of Yuefu*》 is mainly reflected in two aspects : the classification of Yuefu poems and the explanation on the classic title. on classification ,the book divided the poems as ten categories on the base of music document from 《*Book on Song Dynasty*》 and the new development Han Wei and the Six Dynasties .On the classic title explaining the book explores the original meaning through finding the original story and lyrics,which was learned by Guomaoqian and later scholars.

Wujing ,the author of 《*the Explanation on Classic Title of Yuefu*》 is a famous historian in Tang dynasty .The fourth part of Chapter three discusses the relation between the book and Wujing's political ideal by analyzing his family、experience and thought.Then, Chapter five investigates Wujing's sensation on Yuefu, that is understanding Yuefu in literary, politice, history and criticizing the poem trend during Qi and Liang dynasty which deviated from the original meaning of the classic title. It not only reflected the deliberation of Wujing to the value of the classic title historically ,but also included his concern to the national ritual-music culture. In addition, Wujing's sensation on Yuefu also related with the Yuefu poem writing and the conception Yuefu of peole in Tang dynasty.

Key words: 《*the Explanation on Classic Title of Yuefu*》 , the classic title of Yuefu, Yuefu poems , music culture of the Confucianism, the original meaning of the classic title.

目 录

摘要 I

Abstract III

绪论 1

第一章 乐府与中国古代音乐文学及音乐文化 6

第一节 乐府与中国古代音乐文学 6

第二节 乐府与中国古代音乐文化 12

第三节 礼乐文化视野下的乐府批评与歌诗制作 25

第二章 乐府古题与乐府诗歌的发展 33

第一节 乐府古题的内涵与古题乐府诗的流变 33

第二节 “依傍”与枷锁——乐府古题与乐府诗歌的千年纠结 49

第三节 辞乐分离与古题乐府诗歌之发展 56

第三章 《乐府古题要解》的诞生背景与撰作 64

第一节 政治背景——唐初国家文化政策的确立与礼乐文化的复兴 64

第二节 音乐背景——乐府古曲的流传与唐代音乐文化 71

第三节 文学背景——雅正文学观念的建立 80

第四节 吴兢与《乐府古题要解》之撰作 84

第四章 《乐府古题要解》研究 94

第一节《乐府古题要解》版本再考 94

第二节《乐府古题要解》的内容 111

第三节《乐府古题要解》与唐前乐府文献 121

第四节《乐府古题要解》与《乐府诗集》 129

第五节《乐府古题要解》引书研究 139

第六节《乐府古题要解》“相和”与“清商”关系再论 144

第五章《乐府古题要解》与吴兢的乐府观 152

第一节 吴兢之雅正乐府观 152

第二节 唐代古题乐府诗歌创作与唐人乐府观 159
第六章 《乐府古题要解》对后世乐府解题类著作的影响 169
结语 177
附录 180
一、明抄本《乐府古题要解》诸人序跋及题诗 180
二、《乐府诗集》所见《要解》原文 183
三、《炙毂子》节录本《乐府古题要解》 194
四、宋元官私书目所录吴兢著作辑略 202
参考文献 208
后记 213

绪论

乐府以及《乐府诗集》之研究，可谓源远流长，然其几可比肩于《诗经》学、《楚辞》学、《文选》学等，却是近年之事。2006 年，吴相洲发表《关于构建乐府学的思考》，正式倡议建立“乐府学”。相较于此前之乐府研究，“乐府学”更注重乐府诗歌与中国古代音乐、政治制度以及社会文化相结合的独特之处，自此乐府研究进入全新时代。[①]诚如吴相洲所指出，乐府学研究包括三个层面，分别为音乐、文献、文学；就某一篇作品而言又需注重五个要素，曲名、曲调、本事、体式、风格；就研究对象而言，以《乐府诗集》所收录乐府诗歌为主，兼及宋后乐府诗作。

在此思路指导下，吴相洲主持《〈乐府诗集〉分类研究》项目并出版同名丛书，包括《郊庙燕射歌辞研究》（王福利著）、《鼓吹横吹曲辞研究》（韩宁著）、《相和歌辞研究》（王传飞著）、《清商曲辞研究》（曾智安著）、《舞曲歌辞研究》（梁海燕著）、《琴曲歌辞研究》（周仕慧著）、《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》（向回著）、《近代曲辞研究》（袁绣柏、曾智安著）、《新乐府辞研究》（张煜著）等九部著作，2009 年 8 月由北京大学出版社出版，这是迄今为止对郭茂倩《乐府诗集》一书所做的第一次分门别类的系统研究。[②]此外，尚有王小盾所主持的《乐府诗集校笺》、《〈乐府诗集〉成书研究》等成果，但尚未刊行。[③]这些研究皆为“乐府学”的重要成果，也引发更多研究者对《乐府诗集》以及乐府学的关注。

乐府诗歌之所以成为由汉魏至明清跨越近两千年历史的独特文学现象，其最与徒诗不同之处在于其诗题也即曲题，正是这些诗题，作为乐府文学传统的核心元素，联系着横亘千年的乐府诗作和诗人。这一点与词极为相似。但与词不同的是，古题不仅标示着一定的音乐曲调，还对诗歌内容有所限定，甚至在诗歌写法上也有一定模式，如《自君之出矣》所有诗作皆须以“自君之出矣”为首句；《行路难》又往往以“君不见”起首。可知，曲题也就是今人概而称之的

---

① 刊于《北京大学学报》（哲学社会科学版），2006 年第 3 期。有关前人之乐府研究成果，孙尚勇《乐府文学文献研究》就 20 世纪乐府研究进行梳理，总体分为笺注和阐释两大类：笺注类如黄节《汉魏乐府风笺》（1923）、孔德《汉乐府铙歌十八曲考释》（1926）、夏敬观《汉短箫铙歌注》（1932）、王越《汉代乐府校释》、《汉代乐府释音》（1933）、闻一多《乐府诗笺》（1941）、余冠英《乐府诗选》（1950）、陈寅恪《元白诗笺证稿》（1950）、王汝弼《乐府散论》（1984）王运熙、王国安《乐府诗集导读》（1999）、曹道衡《乐府诗选》（2000）等等；乐府阐释又分为文学史研究，如梁启超《中国之美文及其历史》（1924）、胡适《白话文学史》（1928）、罗根泽《乐府文学史》（1930）、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》（1933）、王运熙《六朝乐府与民歌》（1955）等等，分类研究如陆侃如《乐府古辞考》（1925）、黄节、朱自清《乐府清商三调讨论》（1933）、丘琼荪《汉大曲管窥》（1962）、逯钦立《相和歌曲调考》（1982）、王运熙《相和歌、清商三调、清商曲》（1992）等，制度研究主要以王运熙《乐府诗论丛》为主要代表，综合研究主要有王易《乐府通论》（1932）、台静农《两汉乐舞考》（1947）以及日本学者增田清秀《乐府の历史的研究》（1975）、杨生枝《乐府诗史》（1985）。

② 赵敏俐《简评〈《乐府诗集》分类研究〉丛书》，《文学评论》，2010 年第 4 期。

③ 喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》，上海师范大学博士学位论文，2003 年。此外，喻意志《唐宋乐府解题类典籍考辨》一文提到一个新学科“中国音乐文学文献学”，《乐府古题要解》亦与此学科密切相关。

“乐府古题”，其与乐府诗歌联系之紧密远胜于词牌与词。

鉴于乐府古题在乐府诗歌发展过程中的地位，《乐府诗集》在载录乐府诗歌文本的同时，也非常注意对乐府古题进行释义，《乐府诗集》即可分为诗歌文本和诗题释义两大部分。可知，乐府古题和乐府诗歌文本一样都是乐府学的研究重点。

对乐府古题以及其与乐府诗歌关系的关注，自唐代就已开始，今可考最早的传世乐府古题研究著作，即为盛唐人吴兢所著之《乐府古题要解》（以下简称《要解》），同时也是《乐府诗集》解题的主要源文献，后世对于乐府古题的认识多由此而来，乃是重要的乐府学经典文献。鉴于此书对乐府学研究尤其是乐府古题研究的重要意义，及其作为现存最早的传世解题类乐府著作，其本身所具有的文学以及文献学价值，本文确立以此书为研究对象。

吴兢（670—749），汴州浚仪（今河南开封陈留县）人，为吴季札第 47 代孙，两《唐书》皆有传。长安末年为魏元忠、朱敬则荐入史馆，修国史，迁右拾遗内供奉。唐中宗时，改右补阙，累迁起居郎，水部郎中；唐玄宗时，为谏议大夫，修文馆学士，卫尉少卿兼修国史，太子左庶子，后历任台、洪、饶、蕲等州刺史，加银青光禄大夫，迁相州，封长垣县子，改邺郡太守，回京后又任恒（常）王傅。吴兢博通经史，涉猎甚广，不仅史学成就不凡，在文学研究方面亦有相当的造诣，且兼涉医学和军事，实可谓难得之通才。

吴兢名传后世，主要因其史学成就——其名著《贞观政要》与其秉笔直书的“董狐精神”，但吴兢著述之广博远不止于《贞观政要》。据《崇文总目》、《新唐书·艺文志》、《中兴馆阁书目》、《郡斋读书志》、《通志·艺文略》、《直斋书录解题》、《文献通考》、《宋史·艺文志》、《四库总目提要》等文献记载，吴兢著述有 18 种：其中独撰有 11 种，《梁史》10 卷，《齐史》10 卷，《周史》10 卷，《陈史》5 卷，《隋史》20 卷，《唐书》100 卷（或作 98 卷），《唐书备阙记》10 卷，《唐春秋》30 卷，《贞观政要》10 卷，《太宗勋史》1 卷，《开元升平源》1 卷，《开元名臣奏》3 卷，《吴氏西斋书目》1 卷，《古乐府》10 卷，《乐府古题要解》2 卷，《保圣长生纂要坐隅障》3 卷，《五藏论应象》1 卷，《兵家正史》9 卷；与人合撰有 7 种，有《唐书》98 卷（后经韦述、柳芳、令狐垣、于休烈等增录改订为 130 卷），《国史》106 卷，《唐高宗实录》19 卷，《睿宗实录》20 卷，《则天实录》30 卷，《中宗实录》20 卷，《姓族系录》200 卷（与柳冲、徐坚、魏知古、刘知几等合撰）；此外《全唐文》所收吴兢文《乞典郡表》等 15 篇，未见于以上著述（《上<贞观政要>表》见于《贞观政要》一书），《全唐诗》录吴兢诗《永泰公主挽歌二首》，增订本《全唐诗》“全唐诗续拾”卷一二录吴兢《陌上桑》残诗二句。吴兢之著作在后世流传过程中大量散佚，至今除其诗文外仅《贞观政要》、《乐府古题要解》、《开元升平源》三书得到较为完整地保存；《吴氏西斋书目》、

《太宗勋史》、《古乐府》三书仅有部分内容分别保存在《郡斋读书志》、《资治通鉴考异》、《类说》等文献中；其史学著述《唐书》100卷作为《旧唐书》重要史料来源亦得以传至后世。

虽然吴兢以其史学著述名传后世，但其文学研究著作《乐府古题要解》（以下简称《要解》）同样影响深远。作为当今可考最早的乐府解题类专著，《要解》乃乐府文献学之重要典籍，在乐府学研究中占有重要地位。其中记载155组乐府古题，分为十类："乐府相和歌"二十六；"乐府鞞舞歌"一；"乐府拂舞歌"三；"乐府白纻歌"一；"乐府铙歌"十；"乐府横吹曲"十八；"乐府清商曲"七；"乐府杂题"四十五；"乐府琴曲"六；"杂出诸家文集亦有非乐府所作者"三十八。《要解》一书虽卷帙不多，但却为见微知著之作。其中不仅阐释了乐府诸古题之原意，也记述了魏晋六朝时期乐府音乐承变发展，还反映了六朝时期文人拟乐府的创作情况，是一部研究汉魏乐府古题、六朝拟乐府诗歌创作以及唐人乐府思想的重要文献。后人论及乐府诸古题，多引《要解》之论，足可见其经典地位。其后，也有不少学人撰写乐府解题类著作，如郗昂（又作王昌龄）撰《乐府古今解题》（三卷）、刘餗《乐府古题解》（一卷）、沈建《乐府广题》（二卷）、刘次庄《乐府题解》（十卷）（又作《乐府集》十卷、《乐府集序解》一卷），但以上著作皆已亡佚，今人仅可据书目之著录或其它著作之征引略知其书大概。

《要解》一书值初盛唐古乐府诗歌复兴之世而作，不仅对唐前乐府古题以及诗作有系统总结、梳理之意，对初盛唐的乐府创作观念也有一定反映，更对《乐府诗集》、《通志·乐略》等乐府研究性著作产生直接影响，也对当时及后世的乐府文学批评有着深远的意义。同时，初盛唐文学思想尤其是诗学思想倡导复古，以涤荡南朝绮靡文风，王杨卢骆导之于前，陈子昂继之于后，李白更是以复兴风雅古道为己任，《要解》一书作为复古诗歌思潮中的产物，其必与当世诗歌思想以及诗歌创作有着深层次的联系。故而，《要解》一书对于了解六朝至隋唐时期的乐府文学观念以及乐府诗歌创作都有重要价值。

唐代以后，宋、元、明、清文人对《乐府古题要解》一书的研究主要表现在乐府总集类著作、诗话类著作以及别集笺注类著作引用《要解》，解释所涉及的乐府古题原意，如宋人郭茂倩《乐府诗集》、宋人葛立方《韵语阳秋》、清人王琦注《李太白全集》等。近代学人对《要解》一书的研究主要有梁启超《中国之美文及其历史》（中华书局1936年版），此文利用其中所载之清商曲目对清商乐之起源以及内涵进行研究。朱自清在《乐府清商三调讨论》（见于《朱自清说诗》上海古籍出版社1998年版）中针对梁说又提出自己对《要解》所载清商曲之见解。

当代学者中，以日本人增田清秀的研究成果为最早，增田在其《乐府の历史的研究》一书"资料篇"中对吴兢《要解》文本有所详论。中国学者主要研究成果有：张永鑫《汉乐府研究》

（江苏古籍出版社 1992 年版）中第十二章以“吴兢《乐府古题要解》所见汉乐府”为题专门讨论《要解》所载之汉乐府古题；钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探》（《北京大学学报》（哲学社会科学版）1995 年第 4 期）就《要解》一书对齐梁拟乐府之观点有所涉及；《中国修辞学通史》（隋唐五代辽金元卷）（郑子瑜、宗廷虎主编，宗廷虎、李金苓著，吉林教育出版社，1998 年）中对《要解》一书中所载之回文诗、嵌名诗的修辞学成就予以讨论；孙尚勇《横吹曲考论》（《中国音乐学》2003 年第 1 期）对《要解》中涉及的横吹曲题目予以考辨；喻意志《刘次庄《乐府集》及《乐府集序》探源》（《文献》2004 年第 3 期）简要将《要解》与刘次庄《乐府集》及《乐府集序》相比较，分别指出了刘著对吴著的继承和创新之处；成明明、孙尚勇《吴兢<乐府古题要解>略考》（《文献》2004 年第 4 期）对《要解》一书的版本流传做了详明考证；孙尚勇《吴兢《乐府古题要解》的体例及影响》（《中华文史论丛》总第八十三辑，2006 年）进一步考证《要解》之版本流传，对《要解》阐释古题之体例进行了分类研究，并指出后世乐府解题著作郗昂《乐府古今解题》、刘餗《乐府古题解》、沈建《乐府广题》（二卷）、刘次庄《乐府题解》等著对《要解》一书体例的继承和出新之处；王运熙《乐府诗述论》（增补本）（上海古籍出版社 2006 年版）所收《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》一文将《要解》归于“乐府研究专著”类著作，并对《要解》之内容作了简要介绍；赵明正《汉乐府研究史论》（同心出版社 2009 年版）亦列专章介绍《要解》对汉乐府的研究，重点介绍了吴兢不同于前人乐府著作将郊祀乐府摈弃的全新乐府分类观念；王运熙、王国安《乐府诗集导读》（中国国际广播出版社，2009 年版）就《乐府诗集》与《要解》乐府分类观念之不同进行了比较研究。

由以上可知《要解》一书近代以前只是作为乐府古题的阐释文献为学者引用，近代学人如梁启超、朱自清等亦是如此，以《要解》为参考文献来研究清商曲之起源。当代学者在前人研究基础上，从不同角度入手来研究《要解》一书的内容：如张永鑫、赵明正主要研究《要解》所载之汉乐府；宗廷虎、李金苓从修辞学角度来研究《要解》所载之回文诗、嵌名诗；王运熙、王国安、喻意志、孙尚勇则分别从乐府分类观、乐府释题体例等方面着眼，将《要解》与其它乐府解题类著作进行比较研究；成明明、孙尚勇对《要解》的版本进行了深入细致的考证，这些都为后人进一步研究此书奠定了坚实的文献基础。

尽管如此，直至今日学界依然较少对《要解》一书进行深入全面的研究，主要有以下几点不足：其一、未能结合周汉以来礼乐文化背景下音乐文学的发展脉络，来综合认识乐府古题本身所具有的深刻的政治、历史、音乐、文学等多重意义，并由此分析《要解》所体现的唐及唐前文人在儒家乐教理论影响下形成的乐府文化心理；其二、未能结合汉魏六朝乐府诗歌发展史来分析乐府古题与乐府诗歌的复杂关系，并进一步探讨乐府古题在乐府诗歌创作和传播中所发

挥的关键作用；其三、未能结合吴兢撰作此书的政治、文化背景，特别是结合初盛唐时期的文学复古思潮以及乐府诗歌创作情况，以及吴兢之生平、思想来讨论吴兢撰作此书之缘由，以及其中所反映的吴兢本人的乐府观；其四、未能将《要解》置于乐府研究史尤其是乐府古题研究史中，来认识其对前代乐府以及乐府古题研究成果的接受和对后世研究的影响。

故而，本文拟从上述几点来进一步完善《要解》一书的相关研究：第一章重点论述乐府文化定位以及文学传统；第二章详细探讨乐府古题与乐府诗歌之间的种种纠结关系，以及辞乐分离对古题和乐府诗歌发展所产生的影响；第三章主要讨论《乐府古题要解》一书所产生的政治、音乐、文学三方面背景，吴兢个人的生平、思想以及撰写《要解》一书之缘由；第四章进行《要解》一书本体研究，包括《要解》的版本、内容，《要解》与唐前乐府研究著作、《乐府诗集》之间的关系、《要解》所引用之书籍以及《要解》之分类法。第五章主要讨论吴兢的乐府观，及其与当世乐府诗歌创作以及乐府观念的联系；第六章主要讨论吴兢《要解》对后世乐府解题类著作的影响；最后总结其在文学、文化等方面的学术价值。

此外，吴兢尚有《古乐府》10 卷，首见著录于晁公武《郡斋读书志》，但据孙尚勇所考疑其为后人托名之伪书（《吴兢<乐府古题要解>的体例及影响》），喻意志自宋人诗话、笔记中辑出部分《古乐府》原文，但其作未见刊载（《刘次庄<乐府集>及<乐府集序>探源》，《文献》2004 年第 3 期）。

第一章　乐府与中国古代音乐文学及音乐文化

“乐府者，声依永，律和声也”（刘勰《文心雕龙·乐府》），刘勰之论强调了音乐在乐府诗歌这一音乐文学形式中的决定地位。故而，研究乐府不仅需从文学以及文学史的角度着眼，更需从音乐以及音乐史方面入手，来解析交融于乐府中的音乐与文学的关系，并进而探讨音乐和文学各自对彼此发展所产生的作用，最终得以更加深入地认识乐府文化价值和地位。

第一节 乐府与中国古代音乐文学

一、乐府之概念

乐府之名，乃是一个不断发展变化的概念，不同时代其涵义有也有所不同。历代以来，学者论及此者甚多：其中较有影响的如南朝梁人刘勰、唐人元稹、白居易、宋人郑樵、郭茂倩、明末清初之顾亭林、清人冯班等；近现代以来又有梁启超、陆侃如、王运熙、萧涤非、罗根泽、王易、杨生枝、刘跃进等人。总体而言，对乐府的定义围绕以下几点展开：一、作为国家音乐机构；二、作为一种文学体裁，指乐府中所演唱的歌诗或是与乐府音乐有关的诗作，此为“乐府”之后起意，始于晋代；三、作为音乐文学的总称，始于南朝梁而盛于宋元。

首先，作为国家音乐机构，这也是乐府一词的初起意义。乐府究竟始立于何时，至今依然争议不休。有学者研究认为乐府作为官方音乐机构始于战国时期，而非秦代，更非汉代。[①]即便这一说法能够成立，先秦时代的所谓乐府显然不同于《周礼·春官》所记载之由大司乐、乐师等执教的以音乐为贵族教育内容的国家音乐机构。故本文仍据传统概念立论。

具体而言，乐府作为汉代国家音乐机构可以从广义和狭义两个层次来理解。

狭义之乐府指作为汉代少府之属官的乐府机构：

> 少府，秦官，掌山海池泽之税，以给共养，有六丞。属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府、若卢、考工室、左弋、居室、甘泉居室、左右司空、东织、西织、东园匠十六官令丞，又胞人、都水、均官三长丞，又上林中十池监，又中书谒者、黄门、钩

---

① 黎国韬《乐府起源新考》首次提出从天文学角度来探讨“乐府”机构的成立时间，其主要论据乃是唐人瞿昙悉达《唐开元占经》所引用之战国人石申《星经》中有关翼宿乃是“天乐府”的记载。见于《华南师范大学》2009年第2期。成祖名《“乃立乐府”新解》通过对“乃立乐府采诗夜诵”断句方式的重新认识，提出汉武帝“乃立乐府”非指“始建立”乐府这个官署，而是始设立“采诗夜诵”这个新的职能于乐府。这一职能的赋予，使乐府从内朝皇帝私人性质的御用机构转变为参与国家礼乐文化造作的机构，承担起造作大汉新一代礼乐文化的伟任。见于《古籍整理研究学刊》2009年第5期。

盾、尚方、御府、永巷、内者、宦者八官令丞。[①]

颜师古注曰："大司农供军国之用，少府以养天子。"可知，少府应为直接服务帝王饮食起居的部门。参照少府所辖之其它属官，此中所言之乐府当为直接服务于帝王宫廷的音乐机构。

彼时有关乐府职能的传世文献记载主要保存于《汉书》中，有以下几条：

又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。[②]

自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。[③]

令乐府诸音家弦歌之。上又自为作赋，以伤悼夫人。[④]

根据上述记载，乐府演奏之乐多为宫廷内部之用乐，就其音乐系统而言多为地方音乐，与太常所司之太乐所奏雅乐有所不同。[⑤]尽管太乐和乐府之音乐有雅俗之别，但由于种种原因，汉武帝大兴礼乐之时却主要采用了乐府所采录的地方音乐，雅乐反而备受冷落，如《汉书·礼乐志》载武帝"常御及郊庙皆非雅声"，这使得乐府之地位及影响盖过了太乐，以致后世用"乐府"来指国家礼乐制作机构。[⑥]

广义之乐府还包括中央及地方管理乐府音乐的礼乐机构，后世所谓之乐府多袭用此义。具体来讲，秦代乐府包括少府下的乐府机构、太常下的太乐机构；西汉乐府则包括太常下的太乐机构，少府下的乐府机构、黄门乐署；东汉则包括太常，太常下的大予乐署、总章乐署，少府下的承华令、黄门乐署等。[⑦]曹魏时期乐府官署基本上是按照东汉旧制，分为太乐和黄门鼓吹两部分，此外还设立了清商专署。西晋初期乐府设置基本沿袭了魏制，其后太乐和鼓吹合并，仅有太乐和清商两部分。[⑧]《唐六典》曾对唐代以前的乐府职官设置进行总结：

太乐署：令一人，从七品下；（《周礼》："大司乐中大夫二人，乐师下大夫四人……魏复为大乐令、丞。黄初中，以杜夔为之，使正雅乐。……至晋元帝，并太乐于鼓吹。宋太常有大乐令、丞。齐因之，品第七，四百石、铜印、墨绶，进贤一梁冠，绛朝服。梁太常属官有太乐令，班第一，品从九；又别领清商丞。大乐有库丞，与清商丞并三品蕴位。陈

---

① 《汉书·百官公卿表》，中华书局，1962年版，第731页。后引此书皆为此版。
② 《汉书·礼乐志》，第1043页。本处之"乐府令"后人多有怀疑为"太乐令"之讹文。
③ 《汉书·艺文志》卷三十，第1756页。
④ 《汉书·外戚传》卷九十七，第3952页，版同上。
⑤ 王应麟《汉书艺文志考证》、刘永济《十四朝文学要略》（第二卷第四章）都认为太乐掌郊庙之乐、而乐府之乐乃郑卫之声。赵敏俐《汉代乐府官署兴废考论》在前人的基础上详考，对乐府与太乐所掌之音乐予以细致描述，《文献》2009年第3期。
⑥ 详参徐兴无《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》，《文学遗产》，2004年第5期
⑦ 许继起《秦汉乐府制度研究》，扬州大学博士学位论文，2002年11月。
⑧ 刘怀荣《魏晋乐府官署演变考》，《社会科学战线》，2002年第5期。

因之。后魏太和十五年，置太乐官，有太乐博士，六品下。北齐太常寺有太乐令、丞。后周有司乐上士、中士。隋太常寺统太乐令、丞二人。皇朝因之。开元二十三年，各减一人。）丞一人，从八品下，（历代皆有一人，隋置二人，皇朝因之，开元二十三年减一人。）乐正八人，从九品下；（后周依《周官》，置乐师上士一人、中士一人。隋太乐署有乐师八人，清商有乐师二人。至炀帝，改曰“正”，加置十人，盖采古乐正子春而名官。皇朝因之。）[①]

从中可以看出，魏晋以后国家音乐机构主要有三个组成部分：太乐署、鼓吹署及清商署，而这三者又根据不同时期音乐地位的变化时有分合。至唐代，设太乐署和鼓吹署，这是由于南北朝时期清商乐渐趋雅化，作为汉文化的代表其地位逐渐上升，因而皆并入太乐署。

作为一种文学体裁，乐府本指乐府机构中所演唱之歌诗，与音乐有着天然的联系。东汉以及三国时期，文人创作乐府歌词逐渐增多，不仅使得乐府自身的文学特点愈来愈鲜明，还为乐府歌诗脱离音乐单独流传奠定了基础。最终，东晋时期乐府明确成为一种独立的诗体。今所见最早用“乐府”一词指文体即是在东晋末年，据沈约《宋书》沈林子及沈亮传载：

林子简泰廉靖，……所著诗、赋、赞、三言、箴、祭文、乐府、表、笺、书记、白事、启事、论老子一百二十一首。

亮莅官清约，……所著诗、赋、颂、赞、三言、诔、哀辞、祭告请雨文、乐府、挽歌、连珠、教记、白事、笺、表、签、议一百八十九首。[②]

此处所指之“乐府”，与其它诸种文体等列齐观，足可见已成为“诗之一体”。梁代萧统编撰《文选》，亦于诗歌中单列“乐府”一类，此后之总集如《唐文粹》、《文苑英华》等也都将乐府诗单列为一类。不仅如此，南北朝时期即已有大量专门收录乐府诗作的诗歌总集，如《隋书·经籍志》所载之《乐府歌钞》等等。虽然乐府诗歌兼具音乐和文学双重特质，但并非所有入乐之诗歌都可称为乐府，其主体还是指以古题或是唐代新乐府运动中所创之新题为名的诗歌，但乐府这一概念却在后世被延伸至词、曲诸领域，成为音乐文学的总称。

作为音乐文学的总称，乐府成为礼乐文化的载体。这一观点始于刘勰“乐府者，声依永，律和声也”（《文心雕龙·乐府》）。刘勰将远古以来所有与音乐有关的诗作皆归入乐府，“至于涂山歌于候人，始为南音；有娀谣乎飞燕，始为北声；夏甲叹于东阳，东音以发；殷整思于西河，西音以兴：音声推移，亦不一概矣”，很显然刘勰是以与音乐有联系与否来区别乐府与

---

① 【唐】李林甫等撰、陈仲夫校点《唐六典》卷十四，中华书局，1992年版，第402页。

② 【梁】沈约《宋书》，中华书局，1974年版，第2452、2459页。胡大雷先生根据《旧唐书·经籍志》所载谢灵运之《新撰录乐府集》十一卷认为“乐府”成为诗体之名是在南朝宋时，并认为沈约是以当时人之观念为沈林子以及沈亮之作品分类，已为南朝齐永明年间之事。见胡大雷《文选诗研究》，广西师范大学出版社2000年版，第327页。

徒诗这两类诗体。刘勰之所以强调乐府诗与音乐的联系，是从音乐本身与礼乐政治文化的联系出发，“岂惟观乐，于焉识礼”。宋元时期士人在礼乐思想的影响下，沿袭并大大扩展了刘勰“乐府”概念的含义范围，将其时所有与音乐有关的文学作品命名为乐府，如宋代苏轼之词集名为《东坡乐府》，沈义父之词学著作《乐府指迷》，元代有散曲选集《乐府群玉》、《朝野新声太平乐府》等。[①]乐府兼指词、曲两种文学体裁，既是“乐府”文体概念的延伸，也意味着这一时期的文人对词、曲认识的改变，是文人“雅正”思想的体现。[②]

显然，这三个层次的概念存在着时间和逻辑顺序。首先，作为国家音乐机构的乐府乃是乐府作为一种文学体裁产生、流传和发展的重要基础，正是由于国家机构的介入影响了文人对于乐府这种文体的界定，进而促进了乐府诗歌的创作，使得乐府文体概念不断丰富。宋元时期，乐府被广泛作为词、曲等音乐文学体裁的总称，也与其时音乐及文学雅正思潮有内在联系。

二、音乐与文学之互动及其与乐府诗歌之发展

作为音乐与文学的结合，乐府诗歌的发展也同时受到音乐与文学发展的双重影响，更体现了音乐与文学之间的互动。

在乐府诗歌初起之时，诗歌与音乐之间存在着固定联系，即一首曲子拥有与之搭配的固定歌辞。但是这种模式，在东汉末以及曹魏时期被打破，也即刘勰所述之“宰割辞调”。同时，由于其时音乐演奏作为官方礼仪和娱乐享受主要集中在宫廷和贵族集团中，商业化演出尚未大量出现，文人诗歌入乐演奏尤其是进入国家音乐机构的机会极为难得。特别是创作入于宫廷之乐的歌诗，乃是一项至高特权和荣耀，只有得到皇帝的命令或者皇帝本人才有这样的特权，如曹植《鞞舞哥序》曰：

> 汉灵帝《西园故事》，有李坚者，能《鞞舞》。遭乱，西随段煨。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲改作新哥五篇，不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉。[③]

---

① 宋人甚至还以乐府来评价词作，如张耒《贺方回乐府序》：“文章之于人，有满心而发，肆口而成，不待思虑而工，不待雕琢而丽者，皆天理之自然，而情性之道也。世之言雄暴虓武者，莫如刘季、项籍，此两人者，岂有儿女之情哉！至其过故乡而感慨，别美人而涕泣，情发于言，流为歌词，含思凄婉，闻者动心焉。此两人者，岂其费心而得之哉，直寄其意耳！予友贺方回，博学业文，而乐府之词，高绝一世，携一编示予，大抵倚声而为之词，皆可歌也。或者讥方回好学能文，而惟是为工，何哉？予应之曰：是所谓满心而发，肆口而成，虽欲已焉而不得者，若其粉泽之工，则其才之所至，亦不自知也。夫其盛丽如游金、张之堂，而妖冶如揽嫱、施之袪，幽洁如屈、宋，悲壮如苏、李，览者自知之，盖有不可胜言者矣。”《张耒集》，中华书局，1990年版，第755页。清人冯班甚至认为唐律亦为乐府：“伶工所奏，乐也。诗人所造，诗也。 诗乃乐之词耳，本无定体，唐人律诗，亦是乐府也”，见于《钝吟杂录·正俗》，《历代诗话》，上海古籍出版社，1978年，第 42页。

② 参见王昊《雅正与尊情:元好问词学思想的内在张力以及意蕴》，见于莫砺锋编《谁是诗中疏凿手-中国诗学研讨会论文集》，凤凰出版社，2007年版，第393~400页；王昊《论蒙元时代“乐府文学”的流衍及元人“乐府文学”观的建构》，《暨南学报》2006年第4期。

③ 《宋书·乐志》，中华书局，1974年，第551页。

此文所言《鞞舞》为宫廷宴享之乐舞，曹植为此乐改作新歌，但并未能真正入于“黄门”，只能入于地方音乐。可见，除了如曹魏三祖之诗作以及荀勖等奉诏所制之歌词，文人乐府诗作入乐尤其是入于官方之乐的机会微乎其微。在这样的音乐背景之下，文人歌诗大多只能置于案头而非歌于歌舞场中，这使得乐府诗歌逐渐产生了一股脱离音乐的支流，尤其是中下层文人所创作的拟乐府。因此，东晋时期乐府正式成为文体之名，在一定程度上也是由于音乐演奏的局限性反而推动乐府歌诗向着文学的方向发展。

在这一进程中，乐府歌诗逐渐由集体创作过渡到个人创作，由风衰俗怨的巷陌讴谣渐变为文人吟咏情性、叙怀写志的作品，在文学审美层面上完成了由“俗”向“雅”的转变。由于乐府诗歌疏离了音乐，自身原有的功能和定位也相应改变，其中最大的损失即是乐府民歌叙事性的失落。可见，音乐对文学而言不只是借以传播的方式，更对文学自身特质的发展甚至文体的新变都有重要影响。[①]

其次，音乐决定着与之相应的文学体裁的文化地位。与乐府诗歌相关的音乐主要有郊庙雅乐、鼓吹、以及清商乐等三种，至隋代，这三种音乐都具有很高的文化地位：不仅郊庙之乐和鼓吹乐与礼乐文化有着直接联系，清商乐在隋代也成为正统汉文化的代表。相应于此，乐府诗歌自然被视为《诗经》之后继。[②]

但同样作为音乐文学体裁，词却由于其所依附的音乐地位不高，导致其一直不受文人重视。由于词是依附于唐代燕乐体系发展起来的，而燕乐乃是宴饮娱乐之用，本身并无深刻的政治文化内涵，因而词最初即被认作是佑酒佐欢的制作。纵然两宋时有很多文人词已远离笙歌之场，立于案头叙写壮志未酬、家国离乱之情怀，也很难改变词的“微寒”出身和文化地位。由唐至宋，在文人士大夫的心目中，词作为一种文学形式始终难与诗赋颃颉，不入大雅之堂。[③]就此来看，在研究乐府文学时，还需重视乐府音乐自身的文化地位对文人乐府观念的影响以及其在创作、研究等方面的体现。

综上，音乐对乐府文学的发展产生了巨大的影响，相应于此，乐府文学也对音乐的发展也有积极意义，这主要体现以下两个方面。

首先，文人通过歌诗的创作、改制和选录来影响不同音乐的发展。曹魏时期，魏之三祖出于对清商三调音乐的衷爱，大量创作此类歌诗，不仅直接造就了三调音乐在魏晋时期的繁荣，

---

① 例如词便是为更适应燕乐歌曲演唱而诞生的，杨海明《唐宋词史》曾就此搜集历代文人的相关论述，并深入分析词的诞生与燕乐之间的关系。天津古籍出版社，1998 年版，第 43-46 页。

② 详参第二章第二节。

③ 这种状况直到元代才有所改观，王昊《论蒙元时代“乐府文学”的流衍及元人“乐府文学”观的建构》，《暨南学报》2006 年第 4 期。

使之由俗乐一变为宫廷宴乐，促成了三调音乐的正声地位，还对三调音乐在后世的流传产生深远的影响。齐梁时期，产生于南方的清商乐吴声、西曲作为“新声”开始在宫廷流行，但由于清商乐原本为吴地和荆襄一带的民歌，歌词较质朴，梁武帝改旧曲创《江南弄》、《上云乐》等组曲，使得清商乐雅化，由此在文人阶层中更加流行。随着清商乐吴声、西曲流行于宫廷，曹魏遗音清商三调备受冷落因而开始大量亡佚。在这种情势之下，梁太子萧统选录《文选》之乐府诗时大量选择清商三调旧题歌诗，以期在新声竞起的情况下保护并提倡日渐凋零的旧乐。[①]由此看来，作为歌辞的乐府诗作对音乐的流传也至关重要。

其次，乐府歌诗还是有关汉魏六朝时期音乐的重要音乐文献，对后世研究汉魏六朝时期的音乐有着重要意义。流传至今的乐府歌诗中不仅记录了很多当时的乐府音乐表演的细节，还记录了不同地域音乐、音乐流行情况以及不同时代音乐审美观念变化等，如：

1、朝日乐相乐，酣饮不知醉。悲弦激新声，长笛吹清气。（魏武帝《善哉行》）[②]

2、有美一人，婉如清扬。妍姿巧笑，和媚心肠。知音识曲，善为乐方。
哀弦微妙，清气含芳。流郑激楚，度宫中商。感心动耳，绮丽难忘。
（魏文帝《善哉行》）[③]

3、齐倡发东舞，秦筝奏西音。有客从南来，为我弹清琴。五音纷繁会，拊者激微吟。
（魏文帝《善哉行》）[④]

4、楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴趋。（陆机《吴趋行》）[⑤]

5、请君留楚调，听我吟燕歌。（陶翰《燕歌行》）[⑥]

6、遥闻陌头采桑曲，尤胜边地胡笳声。胡笳向暮使人泣，还使闺中空伫立。
（王褒《燕歌行》）[⑦]

其中“悲弦激新声”、“哀弦微妙”等，隐约透露以悲为美的审美取向；例句三记述了秦筝所奏之“西音”、齐娥所发之“东舞”、吴地音乐“吴趋”以及北方之“燕歌”等来自的不同地域的音乐；最后一例还显示了当时北方音乐与南方音乐共存的流行情况等，这些都对研究汉魏六朝时期的音乐史有着重要意义。

综上，文学对音乐及音乐研究也有重要影响和价值，尤其是在乐曲创作尚不发达的时期。

---

① 参见拙文《萧统音乐观与<文选>乐府诗》，《文艺评论》，2011 年第 8 期。
② 《乐府诗集》，第 537 页。
③ 《乐府诗集》，第 538 页。
④ 《乐府诗集》，第 537 页。
⑤ 《乐府诗集》，第 934 页。
⑥ 《乐府诗集》，第 475 页。
⑦ 《乐府诗集》，第 474 页。

第二节　乐府与中国古代音乐文化

自上古以来，音乐就在中国文化中扮演着重要角色。在先秦时期，音乐曾是记述历史的重要载体。而在礼乐政治体系确立之后，音乐又作为国家政治的组成对中国古代的政治文化发展影响深远。概而言之，音乐和中国古代的历史和政治有着密切联系，这在汉魏六朝以来的音乐文化中有深刻反映，并形成了深刻的文化心理结构。在这种文化心理结构影响下，乐府文学由汉代巷陌街头之“下里巴人”渐变为宫廷贵府之“阳春白雪”，并为乐府文学奠定了深厚的文化基础。尽管由于音乐在历史和政治领域的重要作用使得官方音乐审美风格一再趋于雅正，但与此同时，音乐也从未失去其另一面——审美娱情，纵然此种音乐不容于儒家正统乐教理论并被冠以“郑声”之名，其在社会各阶层以及文学领域的影响从未减弱。

一、乐兼史职

音乐在上古时期尤其在文字记录尚不发达的阶段，乃是记史的重要途径，这也是其时口耳相传的传播模式更倚重音乐而造成的必然。这对上古时期乐官职掌以及后世音乐文学的发展都产生了深远影响，尤其是对诗歌叙事起到积极推动作用。

音乐与史学曾彼此交融、互为辅助，这种关系在先秦时期表现得尤为突出，主要有两点：一、乐官直接参与史实的记载和传播；二、音乐本身即作为史册之外的重要记事载体。

（一）乐官与史实传承

有关乐官在传承史实方面的贡献，阎步克《乐师、史官文化传承之异同及意义》一文曾有详细论述。首先，乐官和史官在职责上有共同之处，先秦文献中有很多乐官和史官相提并论的例子，《周礼》还记载了二者之间存在着“官联”关系。如《国语·楚语》载“史不失书，蒙不失诵”，《国语·鲁语上》载“工、史书《世》”，韦昭注曰：“工诵其德，史书其言”，此处之“工”当言乐工，而“史”自为太史；而在《周礼·春官》中，瞽蒙之职责为“讽诵诗、奠世系”，这与小史之“奠世系、辨昭穆”的职责有分工合作的关系，二官皆负责记载王室之谱系，这也是二者为“官联”之明证。其次，在文字记载尚不发达的历史阶段，古史得以流传后世也依赖着乐人的讽诵。如《尚书》中之《尧典》、《舜典》，及各种“三皇五帝之书”都产生于尚无文字记录的时代，这些文献流传后世，不独是史官之力，乐人的讽诵之功亦不可埋没。且先秦时期，史官记事往往简略，其详情由瞽蒙讽诵，如《春秋》之与《左传》，《春秋》乃史官所书，御史所记“某年月日，秦王与赵王会饮，令赵王鼓瑟”之类极为简要，甚而一句话仅一个或两三个字的；而《左传》则不同，所叙之事件起因、发展甚为详尽，此便是将昔日

瞽蒙所讽诵者化为书本。[1]而这种详细的记载对史实的传承有着无可估量的价值，桓谭云："左氏传之与经，犹衣之表里，相待而成。有经而无传，使圣人闭门思之，十年不能知也。"[2] 但在秦以后，乐官记史的职责逐渐消弭。

（二）音乐记史与雅乐述德

先秦时期，音乐尤其是雅乐乃是重要的记史载体，先秦雅乐本是借其记事功能来实现其教化之用的，雅乐通过音乐、诗歌以及舞容来记述对前代帝王事迹，实现其对贵族阶层的教育目的，如《韶》、《濩》、《夏》、《武》等古乐均记载着上古圣君的道德功业。

据《吕氏春秋》记载，原始乐舞在初起阶段朱襄氏、葛天氏、陶唐氏时期具有调和节气、促进农业生产、强身健体之用，后经黄帝完善和发展，原始乐舞初具规模，其后颛顼、帝尧都作乐祭祀上帝。[3]此后随着氏族部落统治权力的集中，音乐的内容也有所变化，虞舜之前，帝喾就已开始制作歌功颂德的雅乐：

> 帝喾命咸黑作为《声歌》——《九招》、《六列》、《六英》。……因令凤鸟、天翟舞之。帝喾大喜，乃以康帝德。[4]

虞舜统治后期，又命夔修改《九招》、《六列》、《六英》，音乐中歌颂君王功德的内容逐渐增多。自此，人们在乐舞中感受到的不仅是上天的威严，尚有帝王的功德，"帝舜乃令质修《九招》、《六列》、《六英》，以明帝德"（《吕氏春秋》卷十一）。这很可能是氏族首领权力逐渐加强，并向统治者迈进的重要标志之一。之后，夏禹、殷（商）汤、周武纷纷效仿此法，先秦雅乐述帝德的功能源流渐广：

> 禹立，勤劳天下，日夜不懈。通大川，决壅塞，凿龙门，降通漻水以导河。疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏龠》九成，以昭其功。
>
> 殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州以

---

[1] 闫步克《乐师与史官》，生活·读书·新知三联书店，2001年版，第90-91页。

[2] 【汉】桓谭《新论》，上海人民出版社，1967年版，第37页。可见，中国并非没有荷马史诗，相反，在上古时期中国应该存在大量"史诗",但是由于中国文字产生较早，且祖先记载历史的意识极强，故而大部分的原本是以吟诵方式流传的史诗即以史书的形式流传下来，比如《左传》。

[3] 《吕氏春秋·古乐》："昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。昔陶唐氏之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞着，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴， 取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，吹曰"舍少"。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合。黄钟之宫皆可以生之，故曰黄钟之宫，律吕之本。黄帝又命伶伦与荣将，铸十二钟，以和五音，以施《英韶》。以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰《咸池》。帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令鳝先为乐倡，鳝乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。……帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞈置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。"【秦】吕不韦著、陈奇猷注释《吕氏春秋新注释》，上海古籍出版社，2002年版，第287-289页。

[4] 《吕氏春秋新注释》，第288-289页。按：此段文字句读多有争议，详参《吕氏春秋新注释》，第305页

讨桀罪。功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大护》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。……

武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵克之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作《大武》。

成王立，殷民反。王命周公践伐之。商人服象，为虐于东夷。周公遂以师逐之，至于江南。乃为《三象》，以嘉其德。[①]

这些古代乐舞皆以颂扬帝王功德为主旨，以记述先帝事迹为主要内容。其中，《夏龠》（《大夏》）记夏禹治水之功，而《大濩》、《大武》乃记述商汤和周武征伐之军功。时至今日人们依然可以通过舞容的相关记载来推测其中所载之历史事件。今人吴钊、刘东升便根据《礼记·乐记》之记载详解《大武》所记载的“武王伐纣”事件：

据《礼记·乐记》记载，《大武》在春秋时代演出时共分六段（六成），每段（成）都有歌唱。其第一成，在头带冠冕、手持朱盾玉斧的舞者出场前，先敲一段时间的鼓，召集众人（“曰：‘夫《武》之备戒之已久，何也？’曰：‘病不得其众也。”）接着舞队从北面出来（“且夫《武》，始而北出”。舞者出场后，都肃立着等待诸侯的来临，并且齐声歌唱，祈求祖先和神灵的庇佑，声音是那么婉转悠扬（“久立于缀，以待诸侯之至也。”“咏叹之，淫液之，何也？对曰：‘恐不逮事也’”）。突然，舞者连顿三次脚，表示出征的时机已到，舞队开始行进（“三步以见方”）。

第二成，舞队在行进中做着种种击刺的战斗动作，象征军威远振全国（“夹振而驷伐，威盛于中国也。”）。这一段舞蹈热烈、奔放、勇猛，显示了周部落的决策者吕尚的必胜信心（“发扬蹈厉，太公之志也”）。最后舞队分成两行，向前行进，表示消灭了殷纣（“分夹而进，事蚤济也”）。

第三成，是伐纣凯旋之后，又向南方进军（“三成而南”）。

第四成，平定了南方（“四成而南国是疆”）。

第五成，舞队以周、召两公为首，分为左右两队，象征辅助武王进行统治（“五成而分周公左，召公右”）。在音乐上用一种叫做“乱”的手法突现全曲的高潮。用“乱”时，舞者都以一种“坐”（跽坐）的姿势，表示周、召两公的和平统治（“《武》乱皆坐，周、召之治也”、“再始以著往、复乱以饬归。”）。

第六成，舞队又合并起来，齐声赞颂周朝的强大和武王的英明（“六成复缀，以崇天子”）。

---

① 《吕氏春秋新注释》，第289-290页 。

[1]

《大武》之舞容和音乐生动展现了武王伐纣的全过程，其所载之史实甚至可供史书参考，《汉书·礼乐志》曾就此发论：

……然诗乐施于后嗣，犹得有所祖述。昔殷、周之《雅》、《颂》，乃上本有娀、姜原，禼、稷始生，玄王、公刘、古公、大伯、王季、姜女、大任、太姒之德，乃及成汤、文、武受命，武丁、成、康、宣王中兴，下及辅佐阿衡、周、召、太公、申伯、召虎、仲山甫之属，君臣男女有功德者，靡不褒扬。功德既信美矣，褒扬之声盈乎天地之间，是以光名著于当世，遗誉垂于无穷也。[2]

可见，乐舞实质上也是在史书之外确保帝王事迹流传后世的重要途径，有类于史诗，具有重要史学价值。[3]这也对当时尚依附于音乐的文学尤其是诗歌影响深远。

先秦雅乐往往是诗、乐、舞三者合而为一，因而雅乐述德记史功能的完成不仅需通过演奏乐曲、表演舞蹈来实现，更需通过咏唱歌辞即诗歌来协同完成，这使得先秦时期雅乐诗歌更注重其叙事功能，雅乐诗歌的叙事技巧也获得极大发展，从而开创了中国古代雅文学叙事传统。

如《诗经》之“雅”、“颂”两部所录诗歌中有很多叙述祖先功德的诗篇，其中《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》等被公认为周民族之史诗，分别记述了周民族初期几位君主的功绩，这些诗篇甚至成为后世修史的重要依据。如《公刘》：

笃公刘，匪居匪康。乃埸乃疆，乃积乃仓；乃裹糇粮，于橐于囊。思辑用光，弓矢斯张；干戈戚扬，爰方启行。

笃公刘，于胥斯原。既庶既繁，既顺乃宣，而无永叹。陟则在巘，复降在原。何以舟之？维玉及瑶，鞞琫容刀。

笃公刘，逝彼百泉。瞻彼溥原，乃陟南冈。乃觏于京，京师之野。于时处处，于时庐旅，于时言言，于时语语。

笃公刘，于京斯依。跄跄济济，俾筵俾几。既登乃依，乃造其曹。执豕于牢，酌之用匏。食之饮之，君之宗之。

笃公刘，既溥既长。既景乃冈，相其阴阳，观其流泉。其军三单，度其隰原。彻田为粮，度其夕阳。豳居允荒。

笃公刘，于豳斯馆。涉渭为乱，取厉取锻，止基乃理。爰众爰有，夹其皇涧。溯其过

---

[1] 吴钊、刘东升《中国音乐史略》，人民音乐出版社，1993年，第11页。
[2] 《汉书》，中华书局，1962年版，第1070-1071页。
[3] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981年版，第36页。

涧。止旅乃密，芮鞫之即。[1]

诗歌记载了周人祖先公刘带领周人由邰迁向豳的历史事件，全诗分为迁徙（第一章）、择地（第二、三章）、定居（第四、五、六章）三个部分，完整叙述了周初这一重大历史事件。至西汉司马迁撰写《史记·周本纪》便参考了这首诗歌：

公刘虽在戎狄之间，复修后稷之业，务耕种，行地宜，自漆、沮度渭，取材用，行者有资，居者有畜积，民赖其庆。百姓怀之，多徙而保归焉。周道之兴自此始，故诗人歌乐思其德。[2]

在这些公认的史诗之外，《诗经》“雅”、“颂”两部还录有大量叙事作品，如《商颂·玄鸟》：

天命玄鸟，降而生商，宅殷土芒芒。古帝命武汤，正域彼四方。

方命厥后，奄有九有。商之先后，受命不殆，在武丁孙子。

武丁孙子，武王靡不胜。龙旗十乘，大糦是承。邦畿千里，

维民所止，肇域彼四海。四海来假，来假祁祁。景员维河。

殷受命咸宜，百禄是何。[3]

这首诗歌最引人之处并非其歌颂商汤以及商代中兴之主武丁，而是记载了商王朝之起始，这也是有关商代起始神话传说的最早记录。[4]《商颂·长发》也与此类似：

浚哲维商，长发其祥。洪水芒芒，禹敷下土方。外大国是疆，幅陨既长。

有娀方将，帝立子生商。

玄王桓拔，受小国是达，受大国是达。率履不越，遂视既发。相土烈烈，海外有截。

帝命不违，至于汤齐。汤降不迟，圣敬日跻。昭假迟迟，上帝是祗，帝命式于九围。

受小球大球，为下国缀旒，何天之休。不竞不絿，不刚不柔。敷政优优。百禄是遒。

受小共大共，为下国骏厖。何天之龙，敷奏其勇。不震不动，不戁不竦，百禄是遒。

武王载旆，有虔秉钺。如火烈烈，则莫我敢曷。苞有三蘖，莫遂莫达。九有有截，韦顾既伐，昆吾夏桀。

昔在中叶，有震且业。允也天子，降予卿士。实维阿衡，实左右商王。[5]

此诗所述乃商之始祖契和开国之君汤的事迹，王先谦《诗三家义集疏》认为此诗“历述先

---

[1] 蒋见元、程俊英撰《诗经注析》，中华书局，1991年版，第822页。
[2] 《史记》，中华书局，1959年版，第112页。
[3] 《诗经注析》，第1029页。
[4] 《诗经注析》，第1033页。
[5] 《诗经注析》，第1033页。

世，著汤业所由开”，也是后世研究商代历史的重要史料。[①]

通过《诗经》，还可发现音乐不止于记述帝王功德，还记录重要贵族的事迹，如《韩奕》：

奕奕梁山，维禹甸之，有倬其道。韩侯受命，王亲命之：缵戎祖考，无废朕命。夙夜匪解，虔共尔位，朕命不易。干不庭方，以佐戎辟。

四牡奕奕，孔修且张。韩侯入觐，以其介圭，入觐于王。王锡韩侯，淑旗绥章，簟茀错衡，玄衮赤舄，钩膺鏤锡，鞹鞃浅幭，鞗革金厄。

韩侯出祖，出宿于屠。显父饯之，清酒百壶。其殽维何？炰鳖鲜鱼。其蔌维何？维笋及蒲。其赠维何？乘马路车。笾豆有且。侯氏燕胥。

韩侯取妻，汾王之甥，蹶父之子。韩侯迎止，于蹶之里。百两彭彭，八鸾锵锵，不显其光。诸娣从之，祁祁如云。韩侯顾之，烂其盈门。

蹶父孔武，靡国不到。为韩姞相攸，莫如韩乐。孔乐韩土，川泽吁吁，鲂鱮甫甫，麀鹿噳噳，有熊有罴，有猫有虎。庆既令居，韩姞燕誉。

溥彼韩城，燕师所完。以先祖受命，因时百蛮。王锡韩侯，其追其貊。奄受北国，因以其伯。实墉实壑，实亩实藉。献其貔皮，赤豹黄罴。[②]

这首诗歌记述了韩候人生中的几个重要事件，以此来赞美韩候：韩候朝周受王册命，获得诸多赏赐；离开镐京，路经屠邑，显父与之欢宴送别；韩候赴蹶里娶妻，与韩姞婚后生活美满，最后受封为统率北方诸侯的方伯。该诗共分六章来记述以上内容，其中大量采用赋的手法，对事件和场景细节都描写得极为详尽，甚至连韩候和显父欢宴时的菜肴、显父赠送韩候的礼物以及韩姞的身份都予以细致刻画，使得韩侯由朝觐、结婚至受封的这段人生经历得以清晰呈现，叙事脉络清晰有致。

综上，由于先秦历史大多依赖于口头传播，使得音乐介入到历史中，因而促进了雅乐诗歌叙事的发展，主要表现为以下几点：首先，雅乐诗歌为叙事采用了丰富的语言，不仅各章语句较多最重要的是前后极少有重复语句，这一点明显不同于《国风》中大多诗篇重章叠句、回环往复的艺术特点，使得诗歌语言更加丰富；其次，雅乐诗歌叙事与史学密切联系，不仅雅诗所叙之事可以在史册中找到与之互文的记录，雅诗本身也是重要史料；此外，雅诗叙事主要采用“赋”的艺术手法来描摹刻画场景细节，较少采用“兴”，这也是其不同于《国风》抒情诗歌的重要特质。

---

① 【清】王先谦撰《诗三家义集疏》，中华书局，1987 年版，第 1107 页。
② 《诗经注析》，第 902 页。

二、乐与政通

中国古代很早就发现了音乐可与人类思想情感之间的关系，并生发出对音乐的政治解读：

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。[①]

基于这种认识，儒家政治思想高度重视音乐与政治的关系，形成一套完整的音乐文化理论，在《荀子·乐论》、《礼记·乐记》以及《毛诗序》等文献中得以集中体现，主要有以下几点：

第一、表现论，于音乐中了解社会万象。音乐是人的情感的自然表达，其中不仅承载了人类本身的喜怒哀乐，同时也表现了社会伦理道德，甚至是政治兴衰：

是故，先王本之情性，稽之度数，制之礼义……然后立之学等，广其节奏，省其文采，以绳德厚。律小大之称，比终始之序，以象事行。使亲疏、贵贱、长幼、男女之理，皆形见于乐，故曰：乐观其深矣。[②]

这种理论本身有其合理基础，毕竟音乐本身具有相当的社会现实意义，自战国时期就有广泛影响，著名的季札观乐故事就是这一理论的实践：

吴公子札来聘，见叔孙穆子，说之。……请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰："美哉！始基之矣，犹未也。然勤而不怨矣。"为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰："美哉渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？"为之歌《王》，曰："美哉！思而不惧，其周之东乎？"为之歌《郑》，曰："美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎！"为之歌《齐》，曰："美哉！泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎！国未可量也。"为之歌《豳》，曰："美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？"为之歌《秦》，曰："此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎？"为之歌《魏》，曰："美哉，沨沨乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。"为之歌《唐》，曰："思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也？非令德之后，谁能若是？"为之歌《陈》，曰："国无主，其能久乎？"自《郐》以下无讥焉。为之歌《小雅》，曰："美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎！犹有先王之遗民焉。"为之歌《大雅》，曰："广哉！熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？"为之歌《颂》，曰："至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。"见舞《象箾》、《南钥》者，曰："美哉！犹有憾。"见舞《大武》者，曰："美

---

① 【汉】郑玄注、【唐】孔颖达疏《礼记正义·乐记》，北京大学出版社，1999年版，第1077页。
② 《礼记正义》，第1105-1106页。

哉！周之盛也，其若此乎！”见舞《韶濩》者，曰：“圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也。”见舞《大夏》者，曰：“美哉！勤而不德，非禹其谁能修之？”见舞《韶箾》者，曰：“德至矣哉！大矣！如天之无不帱也，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已！”[①]

可见，在《乐记》成书之前，音乐表现论业已流传于统治阶层中。但是其中也有一些牵强的成分，如将音乐本身的宫商音调与政治秩序相联系，认为乐曲之宫商是否合于常序也是政治清明与否的表现，甚至还是政治动乱的先兆：

宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，五者不乱，则无怗懘之音矣。宫乱则荒，其君骄。商乱则陂，其官坏。角乱则忧，其民怨。徵乱则哀，其事勤。羽乱则危，其财匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢。如此，则国之灭亡无日矣。郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣。桑间、濮上之音，亡国之音也。其政散，其民流，诬上行私而不可止也。[②]

这种五音君臣的理论将音乐表现论发挥到了极致，无论其是否有科学依据，在后世的音乐文化中却始终广泛存在。[③]

第二，教化论，通过音乐来影响人心。音乐发自人心又入于人心，故而可影响、调节人的思想情感。音乐的这一作用很早就为统治者掌握并运用于政治，即借助音乐教化引导人的思想进而干预国家政治以及整个社会。教化论本身又有丰富内涵，可以从两点来认识：其一是缓和统治者与被统治之间的阶级矛盾，引导和安抚社会各阶级的思想情绪以维持统治之稳定：

夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感起物而动，然后心术形焉。是故志微噍杀之音作，而民思忧，单诸慢易，繁文简节之音作，而民康乐。粗厉猛起，奋末广贲之音作，而民刚毅。廉直劲正庄诚之音作，而民肃敬。宽裕肉好顺成和动之音作，而民慈爱。流辟邪散狄成涤滥之音作，而民淫乱。

乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。[④]

---

① 《春秋左传正义》，北京大学出版社，1999年版，第1095-1107页。

② 《礼记正义》，第1078页。

③ 隋唐时期这种音乐理论依然被广泛运用，如《唐会要·论乐》：调露二年，皇太子使乐工于东宫新作宝庆之曲成，命工者奏于太清观。始平县令李嗣贞谓道士刘概、辅俨曰：“此乐宫商不和，君臣相阻之征也。角征失位，父子不协之兆也。杀声既多，哀调又苦。若国家无事，太子受其咎矣。”居数月，而皇太子废为庶人。概、俨奏其事，擢嗣真为太常丞，使掌五礼仪注。嗣贞私谓人曰：“祸犹未已。主不亲庶务，事无巨细，决于中宫。将权与人，收之不易。宗室虽众，皆在散位。居中制外，其势不敌。我恐诸王藩翰，皆为中宫所蹂践矣。有隋以来，乐府有《堂堂》之曲。再言堂者，是唐氏再受命也。中宫僭擅，复归子孙，则为再受命矣。近日闾里又有《侧堂堂》、《挠堂堂》之谣，“侧”者不正之辞，“挠”者不安之称。我见患难之作，不复久矣。”见于【宋】王溥著《唐会要》，上海古籍出版社，1991年版，第628页。

④ 《礼记正义》，第1104页。

如《乐记》这段文字高度强调了音乐对人类情绪的导向作用，不同美感的乐曲也会唤起人类各种相应的情感，充分体现了儒家音乐思想注重以音乐影响、引导人民情感，进而维持统治秩序。

教化论的第二点则是协调统治阶级内部矛盾，借助音乐培养统治阶层的道德并完善其人格，进而实现统治者内部理想的秩序：

> 夫乐者，乐也，人情之所不能免也。……先王耻其乱，故制雅颂之声以道之，使其声足乐而不流，……是先王立乐之方也。是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节；节奏合以成文。所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。[①]

这段文字充分强调了音乐引发人类情感共鸣，可以拉近父子君臣之间的情感。可知教化论不止于统治者安抚人民，亦能调和统治阶级内部的矛盾。

第三，中和论，合适的音乐是实现上述两点的关键。由于音乐是重要的统治手段，选择适合政治目标的音乐随之成为重要的政治课题。由于认识到不同美感的音乐对人类情感具有不同影响，儒家音乐理论对该提倡何种音乐也有严格的界定。这种音乐由官方制作，不仅具有深刻的政治寓意，多以歌颂先王功德为内容；在美学风格上倾向于舒缓典雅，即后世谓之“雅乐”、“雅颂之声”。可见，中和论不止于指向音乐之思想内容，更指向音乐之审美风格，也正是在这两点上雅乐与俗乐即“新声”、“郑声”针锋相对：

> 魏文侯问于子夏曰：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”子夏对曰：“今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓，始奏以文，复乱以武，治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下。此古乐之发也。今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止，及优侏儒，獶杂子女，不知父子。乐终不可以语，不以道古。此新乐之发也。今君之所问者乐也，所好者音也。夫乐者，与音相近而不同。[②]

在子夏看来，古乐也即雅乐和新乐的区别，不仅在于表演形式是否严肃古雅，更在于音乐的思想教育意义。这一点也可以认为是彼时雅乐和俗乐的重要划分标准。可见，中国古代的崇雅之风，源自于以先王前贤为榜样的教育模式，即“君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下”，就是说雅乐不仅曲调高雅，而且其中寓有先王的功德事迹，对于“君子”的德行有着

---

① 【汉】郑玄注、【唐】孔颖达疏《礼记正义》，第 1143 页。
② 【汉】郑玄注、【唐】孔颖达疏《礼记正义》，第 1119-1123 页。

深刻的教育意义。[1]如《周礼·春官·宗伯》：

大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道者有德者，使教焉。死则以为乐祖，祭于瞽宗。以乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语；以乐舞教国子，舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐。以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。[2]

其中所举之教育用乐《云门》、《大卷》等乐舞乃是周代所存之"六代乐舞"皆为歌颂黄帝、夏禹以及殷汤、周武王等古代圣主之作，学习这些音乐显然对"君子"即贵族统治者的道德修养有一定的熏陶作用，进而对其政治事业产生影响。所谓"修身及家，平均天下，此古乐之所发也"（《乐记》），解释了儒家借由音乐教育来奠定由修养个人道德到政治清明的理想道路。在儒家的政治理论中，个人道德既是政治事业的起点，也是政治事业的一部分。以音乐教育国子的最终目的也是为完成诸如祭祀、邦交、治下等国家大事，依附于这一理论，音乐的教育作用也就产生了巨大的政治意义。故而，适合儒家音乐教育理论需要的音乐即被称为雅乐，即上文所言之"先王之乐"；而不适合这一标准的音乐则被斥为"郑声"。尽管郑声在日常的娱乐欣赏中较受欢迎，但主要体现了音乐之娱乐性，以及人类之普通情感，并无严肃思想意义，故政治文化地位却甚微。可知，"中和"作为音乐取舍标准首先具备强烈的政治倾向。

其次，"中和论"还具有美学意义，而这种美学意义与其政治内涵也趋向一致，即只有具备中和舒缓等艺术特点的音乐才适合政治需要，过于哀伤或高亢的音乐无法恰当引导、安抚人们的思想情感，这也是郑声在中国古代历史上饱受诟病的重要原因。蔡仲德《郑声的历史真面目》一文对郑声的艺术特点作出精当分析：一、采用新的七声音阶；二、讲究艺术技巧；三、多有繁声促节；四、多有哀思之音；五、音调高亢激越；六、表演男女错杂。[3]而雅乐的表演则中规中矩："清庙之瑟，朱弦而疏越。一唱而三叹，有遗音者矣"（《礼记·乐记》），上述有关郑声的描述与显然与"中和"这一标准大相径庭。故而，从审美的角度来讲，郑声也不符合"中和"之美，其种种艺术特点并不适合缓解政治矛盾，故而不为儒家理论所容，如孔子所云"郑声淫"、"放郑声"（《论语·卫灵公十五》）。

综合看来，《乐记》中所表达的儒家音乐理论主要是通过音乐来激发"人之善心"以达成君臣、父子、兄弟等各种人伦关系的和谐，进而实现统治秩序的稳定，这也是"先王"作乐

---

[1] 《汉书·礼乐志》卷二十二，"汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义。"可见先秦古乐确实寓有深刻政治内涵。中华书局，1962年，第1043页。

[2] 【汉】郑玄注、【唐】贾公彦疏《周礼注疏》，中华书局，1987年版，第573-578页。

[3] 蔡仲德《郑声的历史真面目》，《黄钟—武汉音乐学院学报》1987年第4期。

的根本出发点所在。由此，音乐和政治在中国的上古时期便已被紧密结合在一起，而这种完备的音乐政治理论也成为中国政治文化的一大特色，并作为中国政治文化思想的重要流派在历史中延续。

三、 娱情悦性与审美

音乐最自然最根本的作用乃是对人类情感的呼应和调节，《世说新语》所载谢安与王羲之的对白正表现了这一点：谢太傅语王右军曰，“中年伤于哀乐，与亲友别，辄作数日恶”，王曰，“年在桑榆，自然至此，正赖丝竹陶写，恒恐儿辈觉，损欣乐之趣。”[①]而音乐之所以能娱情，其根本正是在于其美感。这一点古来即为文人墨客所歌咏，早在西汉，大儒马融即于其《笛赋》中以通感之手法，描写音乐的种种美感：

于是游闲公子，暇豫王孙，心乐五声之和，耳比八音之调，乃相与集乎其庭。详观夫曲胤之繁会丛杂，何其富也。纷葩烂漫，诚可喜也。波散广衍，实可异也。掌距劫遝，又足怪也。啾咋嘈啐，似华羽兮，绞灼激以转切。震郁怫以凭怒兮，耾砀骇以奋肆。气喷勃以布覆兮，乍跱跖以狼戾。雷叩鍛之岌峇兮，正浏溧以风冽。薄凑会而凌节兮，驰趣期而赴蹶。

尔乃听声类形，状似流水，又象飞鸿。泛滥溥漠，浩浩洋洋。长矕远引，旋复回皇。充屈郁律，瞋菌碨抰。鄣琅磊落，骈田磅唐。 取予时适，去就有方。 洪杀衰序，希数必当。微风纤妙，若存若亡。 苶滞抗绝，中息更装。奄忽灭没，晔然复扬。……[②]

尽管马融之文字诘曲聱牙，但从中依然可以辨出其对音乐的种种美妙感受。他以通感手法将音乐的种种听觉上的美感幻化为视觉意象：时而华美绚烂如飞鸟艳丽的羽毛，时而又高亢激昂如雷霆如寒风；浩瀚无垠如流水，婉转自如又似飞鸿。通过这种“听声类形”的描写手法使得后人千百年后也可想象当时曲调之动人。再如魏文帝《善哉行》二首：

朝游高台观，夕宴华池阴。大酋奉甘醪，狩人献嘉禽。齐倡发东舞，秦筝奏西音。

有客从南来，为我弹清琴。五音纷繁会，拊者激微吟。淫鱼乘波听，踊跃自浮沈。

飞鸟翻翔舞，悲鸣集北林。乐极哀情来，寥亮摧肝心。清角岂不妙，德薄所不任。

大哉子野言，弭弦且自禁。

有美一人，婉如清扬。妍姿巧笑，和媚心肠。知音识曲，善为乐方。

哀弦微妙，清气含芳。流郑激楚，度宫中商。感心动耳，绮丽难忘。

离鸟夕宿，在彼中洲。延颈鼓翼，悲鸣相求。眷然顾之，使我心愁。

---

① 余嘉锡《世说新语笺疏》中华书局，1983 年版，第 121 页。

② 【梁】萧统编、【唐】李善注《文选》卷十八，中华书局，1977 年版，第 251 页。

嗟尔昔人，何以忘忧。[1]

魏文帝所描写的音乐极为丰富不仅有来自不同地域的音乐，“东舞”、“西音”、“流郑”、“激楚”，还有复杂的音乐结构“度宫中商”，这些音乐自然也会带来非同寻常的审美效果，文帝更采用多种手法来描写音乐的之美感，不仅人类会“感心动耳”，连鱼鸟也都会为之所动。可见音乐强大的感染力无法忽视，而人类对美妙音乐追求也是自然天性。但儒家乐教理论却对这一天性加以压制甚至是抹杀：

是故乐之隆，非极音也；食飨之礼，非致味也。清庙之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三叹，有遗音者矣！大飨之礼，尚玄酒而俎腥鱼，大羹不和，有遗味者矣！是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。[2]

可见，儒家礼乐文化对人之本性欲求更多的是节制甚至是压制，使得人对音乐美感的追求无法在正统文化中得到充分表达，造成了后世实际音乐审美和礼乐文化之间的错位：一方面符合礼乐教化论的雅乐在后世渐趋僵化，不适用日常饮宴娱乐活动；而另一方面，俗乐合乎人类求新求美的自然需求，但是却为正统音乐文化否定。[3]即使在后世，以郑声为代表的俗乐进入宫廷，并得到相应地位，如傅毅《舞赋》序：“小大殊用，郑雅异宜。弛张之度，圣哲所施是以乐记干戚之容，雅美蹲蹲之舞，礼设三爵之制，颂有醉归之歌。夫咸池六英，所以陈清庙、协神人也；郑卫之乐，所以娱密坐、接欢欣也”；再如潘安仁《笙赋》：“新声变曲，奇韵横逸，萦缠歌鼓，网罗钟律，烂熠爚以放艳，郁蓬勃以气出”，[4]这些论述都对郑声的审美娱乐作用予以肯定。然而，在保守派看来，动人的俗乐新声始终是洪水猛兽。[5]

可见，在中国古代音乐文化中存在着雅俗对立的两大阵营，虽然分别满足了不同的音乐需求，但相对而言以娱情为主的俗乐始终受到正统文化的排斥。

在西方以及其它的东方文明中，人们对于音乐的社会作用也早有深刻的认识，但是由于社会历史环境的显著差异，不同文明对音乐的定位也相去甚远，大致有以下几种：一是作为个人修养，二是作用娱乐和享受，三是和宗教联系在一起，或者是作为宗教传播的工具（基督教），或者是作为娱神的重要方式（印度教），或者是作为宗教礼拜仪式中的重要部分（伊斯兰教）。

---

[1] 《乐府诗集》，第537、538页。

[2] 《礼记正义·乐记》，第1081页。

[3] 如《汉书·礼乐记》：“是时，河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下大乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声”，中华书局，1962年版，第1070页。

[4] 【梁】萧统编、【唐】李善注《文选》，分见于第247页上、261页下。

[5] 【梁】刘勰《文心雕龙·乐府》：“至于魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其北上众引，《秋风》列篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于杂荡，辞不离于哀思。虽三调之正声，实《韶》、《夏》之郑曲也”，可见，刘勰对即使是曹魏帝王的制作的俗乐歌曲也毫不留情。见于范文澜《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962年版，第102页。

[①]以上类型的文化中，未建立如中国这样以个人道德为核心的政治文化，音乐的社会作用虽在某些文化中如基督教文化同样也被利用来作为引导人心的工具，但却是为了实现宗教目的。尽管基督教在西方历史中长时间和政治结合在一起，但宗教音乐却始终不是与政治直接相关的内容。而在中国文化传统中，由于极度重视向前代学习，尊古之风极为浓厚，为歌颂前代圣贤帝王而制作的雅乐，对于统治阶级具有重要的教育和示范意义，成为教化人心的重要方式，具有重要的政治教育目的。在礼乐政治系统中，音乐作为实现个人甚至整个社会群体道德修养的重要途径以及政治身份的象征，直接成为政治的一部分。这也是中国政治文化的一大特色。

综合各文明中音乐的社会作用来看，主要有以下几点：娱神、娱人、宣教。这三者在各文明形态的发展的不同阶段中都有不同侧重。中国古代音乐文化强调音乐的教化作用，这和基督教借音乐布教本质相近，都利用了音乐对人类内心情感影响，基督教音乐宣传上帝之伟大，而中国古代之雅乐则重视记述祖宗之功德，二者如出一辙。但是中国音乐文化中所强调的另一点“观风”则是其它任何一种音乐文化所不具备的。可见，中国古代的音乐文化与世界各文明之音乐文化既有共通之处，更有自己的独到价值。

---

① 综合相关文献可知：在古希腊，音乐被认为是一种较高的个人修养，参加音乐实践是公民的一种权利；而古罗马人则把音乐作为一种享受。此外，较多的是将音乐与宗教相联系：如基督教中音乐成为宗教传播的工具，人们通过宗教音乐感知上帝的伟大和天国的神圣；在印度教中人们则认为音乐是天神所赐。详参沈旋、谷文娴、陶辛著《西方音乐史简编》，第 3 页、17 页，上海音乐出版社，1999 年版；【联邦德国】汉斯·西科曼等著，王昭仁、金经言译《上古时代的音乐-古埃及、美索不达米亚、古印度的音乐文化》，文化艺术出版社，1989 年版，第 142 页。

第三节　礼乐文化视野下的乐府批评与歌诗制作

作为同时承载历史和政治双重意义的音乐，在政治体制中体现为历代沿袭的乐府制度，在文化建设中体现为乐府音乐与文学，可知无论是乐府音乐还是文学都与政治历史有着天然的联系。汉魏六朝时期乐府文学也是在礼乐文化之背景下发展起来的：首先，儒家音乐思想直接影响乐府批评，决定了乐府作为《诗经》后继者的文化定位；其次，礼乐制度不仅促进了乐府歌诗尤其是雅乐歌诗的制作，还使得雅乐歌诗叙事性得以保存，进而对中国古代叙事诗的发展产生一定影响。尽管音乐同时亦有娱情之用，且娱乐在齐梁时期成为音乐文化之主流，但终因其不容于儒家乐教理论，因而未能对乐府学批评起到实质性影响，即使是基于此而产生的齐梁赋题法乐府诗歌也饱受后世之非议。[①]

一、儒家音乐思想与汉魏六朝时期乐府批评

如前所论，儒家音乐理论认为音乐具有表现作用和教化作用，作为依附于音乐发展的乐府文学的批评与制作也必然会受到儒家音乐理论的影响。

作为一种文学体裁，乐府歌诗首次集中出现是在班固《汉书·艺文志·诗赋略》中，其中收录二十八家歌诗。王小盾将此三百一十四篇歌诗分为两种七类，如下表所示：

造作之诗，即“颇造新哥”之什	郊庙歌诗（三家二十一篇）	一、《高祖歌诗》二篇 二、《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇 三、《宗庙歌诗》五篇
	巡狩歌诗（二家二十四篇）	四、《汉兴以来兵所诛灭歌诗》十四篇 五、《出行巡狩及游歌诗》十篇
	王公夫人歌诗（二家七篇）	六、《临江王及愁思节士歌诗》四篇 七、《李夫人及幸贵人歌诗》三篇
	赏赐之诗	八、《诏赐中山靖王子哙及孺子妾冰未央材人歌诗》四篇
采集之诗，即“颇杂讴谣”之	新采地方歌诗（八家四十五篇）	九、《吴楚汝南歌诗》十五篇 十、《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇 十一、《邯郸河间歌诗》四篇 十二、《齐郑歌诗》四篇

① 参见吴大顺《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》，扬州大学博士学位论文，2005年。

什		十三、《淮南歌诗》四篇 十四、《左冯翊秦歌诗》三篇 十五、《京兆尹秦歌诗》五篇 十六、《河东蒲反歌诗》一篇
	杂歌诗 （三家三十六篇）	十七、《黄门倡车忠等歌诗》十五篇 十八、《杂各有主名歌诗》十篇 十九、《杂歌诗》九篇
	周秦歌诗 （九家一百八十一篇）	二十、《洛阳歌诗》四篇 二十一、《河南周歌诗》七篇 二十二、《河南周歌声曲折》七篇 二十三、《周谣歌诗》七十五篇 二十四、《周谣歌诗声曲折》七十五篇 二十五、《诸神歌诗》三篇 二十六、《送迎灵颂歌诗》三篇 二十七、《周歌诗》二篇 二十八、《南郡歌诗》五篇

[①]综观上表，这些歌诗既有统治者及庙堂文人新制之作，可归于雅颂一类；亦有采自地方市井之诗，这一类可归于风诗。可见，《汉书·艺文志》在收录汉代歌诗时依然秉承《诗经》风雅颂三义。不仅如此，班固对歌诗、赋等汉代文学体裁的认识，也从文学的政治价值出发：

> 传曰："不歌而诵谓之赋，登高能赋可以为大夫。"言感物造端，而材知深美，可与图事， 故可以为列大夫也。古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称《诗》以谕其志，盖以别贤不肖而观盛衰焉。故孔子曰"不学《诗》，无以言"也。春秋之后，周道浸坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义。……自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。[②]

以上文献中，班固指出了乐府中"观风俗、知厚薄"的民间讴谣可作为古诗之余，继续发挥"观风俗、知厚薄"的作用。

---

① 王小盾《〈文心雕龙·乐府〉三论》，《文学遗产》2010年第3期。
② 《汉书·艺文志·诗赋略》，中华书局，1962年版，第1756页。

班固的论点从儒家音乐文化出发奠定了乐府在礼乐文化系统中的崇高地位，在后世极有影响。但由于时代变迁，汉代以后，大多数文人更强调乐府作为雅颂之声的一面，其中最著名的当属南朝梁之刘勰。在《文心雕龙·乐府》中，刘勰将乐府与先秦时期的雅颂音乐相联系，以“雅”的标准来评论汉魏以来的乐府音乐和诗作：

乐府者，声依永，律和声也。钧天九奏，既其上帝；葛天八阕。爰乃皇时。自《咸》、《英》以降，亦无得而论矣。至于涂山歌于候人，始为南音；有娀谣乎飞燕，始为北声；夏甲叹于东阳，东音以发；殷整思于西河，西音以兴：音声推移，亦不一概矣。匹夫庶妇，讴吟土风，诗官采言，乐盲被律，志感丝篁，气变金石。是以师旷觇风于盛衰，季札鉴微于兴废，精之至也。

夫乐本心术，故响浃肌髓，先王慎焉，务塞淫滥。敷训胄子，必歌九德，故能情感七始，化动八风。自雅声浸微，溺音腾沸，秦燔《乐经》，汉初绍复，制氏纪其铿锵，叔孙定其容与，于是《武德》兴乎高祖，《四时》广于孝文，虽摹《韶》、《夏》，而颇袭秦旧，中和之响，阒其不还。暨武帝崇礼，始立乐府，总赵代之音，撮齐楚之气，延年以曼声协律，朱马以骚体制歌，《桂华》杂曲，丽而不经，《赤雁》群篇，靡而非典，河间荐雅而罕御，故汲黯致讥于《天马》也。至宣帝雅颂，诗效《鹿鸣》，迩及元成，稍广淫乐，正音乖俗，其难也如此。暨后汉郊庙，惟杂雅章，辞虽典文，而律非夔旷。至于魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其北上众引，《秋风》列篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于淫荡，辞不离于哀思。虽三调之正声，实《韶》、《夏》之郑曲也。逮于晋世，则傅玄晓音，创定雅歌，以咏祖宗；张华新篇，亦充庭万。然杜夔调律，音奏舒雅，荀勖改悬，声节哀急，故阮咸讥其离声，后人验其铜尺。和乐精妙，固表里而相资矣。故知诗为乐心，声为乐体；乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文。“好乐无荒”，晋风所以称远；“伊其相谑”，郑国所以云亡。故知季札观辞，不直听声而已。

若夫艳歌婉娈，怨志訣绝，淫辞在曲，正响焉生？然俗听飞驰，职竞新异；雅咏温恭，必欠伸鱼睨；奇辞切至，则拊髀雀跃；诗声俱郑，自此阶矣！……昔子政品文，诗与歌别，故略具乐篇，以标区界。[①]

此篇中首先谈到的是儒家音乐理论中的“观风说”，强调了民间音乐对于盛衰兴亡的重要意义；此后又用大量篇幅探讨秦以后雅乐的发展历程，认为秦汉以后雅乐已背离《韶》、《夏》之旨，并对“新声竞起”、“艳歌婉娈”造成雅乐沦丧表达深重的忧虑。显然，刘勰虽然意识到民间俗乐的存在和巨大影响，但由于刘勰秉承儒家礼乐思想，并以此为准则来评判音乐，故

① 范文澜《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962年版，第100-103页。

其论述的乐府概念仍然限于“正响”，即雅颂之义。

降至隋代，又有大儒文中子王通继续阐发这一理论：

> 文中子之居龙门也。睹隋室之将散，知吾道之未行；循叹凤之远图，宗获麟之遗制。裁成大典，以赞孔门；讨论汉魏，迄于晋代。删其诏命，为百篇以续书。甄正乐府，取其雅奥，为三百篇以续《诗》。又自晋太熙元年，至隋开皇九年平陈之岁，褒贬行事，述《元经》以法《春秋》。……[①]

此段文献中，文中子续制儒家经典，乐府诗歌即成为三百篇之后继，至此乐府在文化上作为《诗经》之续笔的崇高地位已极为稳固。可知，汉魏六朝以来，尽管在实际艺术表演中音乐的娱乐性质不断加强；但在思想层面，基于儒家礼乐文化思潮形成的乐府批评依然占据主导地位，尤其是基于此种文化形成的礼乐制度，更对后世乐府歌诗的制作产生了深刻影响。

二、国家礼乐制度与乐府诗歌制作

礼乐制度与乐府歌诗尤其是雅颂诗篇有着密切联系，不仅直接促进了历代郊庙祭祀诗歌的制作，最突出的是还促使乐府歌诗保存了一部分音乐的史学功能，并在此基础上发展出雅乐叙事诗歌，使得部分乐府诗歌甚至带有史诗性质。而后者也正显示了礼乐制度与中国古代叙事诗之间的联系。

如第二节分析，先秦雅乐已具有祖述帝德的政治功能，并在一定程度上推动了《诗经》中雅颂诗篇之叙事手笔之发展。至于秦汉，雅乐述德的功能随着先秦雅乐沦亡而暂时消弭。[②]降及曹魏，在改朝换代背景下，出于歌颂新朝功德的政治需要，雅乐歌诗叙事又得以继续发展。

魏明帝时，缪袭奉诏制作雅乐，依汉之军乐《铙歌》组曲改制新词，以歌颂魏武帝之功德。[③]《铙歌》组曲原本为民歌，汉代仅用其乐并未改制新词，作为仪仗卤簿于道路以及征伐之时演奏，属黄门武乐，亦称“鼓吹曲”。汉亡魏兴，缪袭进行礼乐制作时，将《铙歌》古曲改配新词，来记述魏武帝曹操军功，歌颂本朝之功业。此后，改曲名制鼓吹新词述本朝功德成为魏晋南北朝时期国家礼乐制作的重点内容。自此，汉乐府《铙歌》组曲作为结合政治历史双重意义音乐文学形式，开始在新的历史形势下承担祖述帝德的政治使命。下表为此一时期各朝改制鼓吹曲之总览：

汉铙歌	魏鼓吹曲	吴鼓吹曲	晋鼓吹曲	梁鼓吹曲	北齐鼓吹曲	北周鼓吹曲

① 【唐】杨炯《王勃集序》，《杨炯集》，中华书局，1980年版，第34页。

② 《汉书·礼乐志》：“……今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事……”，第1071页。

③ 王淑梅《曹魏缪袭鼓吹曲辞创作时间考辨》，《河北师范大学学报》2007年第3期。汉乐府《铙歌》组曲《朱鹭》、《思悲翁》等原为军乐。《宋书·乐志》载：“鼓吹，盖短箫铙哥。蔡邕曰：‘军乐也，黄帝岐伯所作，以扬德建武，劝上讽敌也’”。《宋书·乐志》，中华书局，1974年版，第534页。

不详	缪袭	韦昭	傅玄	沈约	不详	不详
朱鹭	楚之平	炎精缺	灵之祥	木纪谢	水德谢	玄精季
思悲翁	战荥阳	汉之季	宣受命	贤首山	出山东	征陇西
艾如张	获吕布	摅武师	征辽东	桐柏山	战韩陵	迎魏帝
上之回	克官渡	伐乌林	宣辅政	道亡	殄关陇	平窦泰
拥离	旧邦	秋风	时运多难	忱威	灭山胡	复恒农
战城南	定武功	克皖城	景龙飞	汉东流	立武定	克沙苑
巫山高	屠柳城	关背德	平玉衡	鹤楼峻	战芒山	战河阴
上陵	平南荆	通荆门	文皇统百揆	昏主恣淫慝	擒萧明	平汉冬
将进酒	平关中	章洪德	因时运	石首局	破侯景	取巴蜀
君马黄			金灵运		定汝颖	哲皇出
芳树	邕熙	承天命	天序	于穆	克淮南	受魏禅
有所思	应帝期	从历数	惟庸蜀	期运集	嗣丕基	拔江陵
雉子斑			于穆我皇		圣道洽	平东夏
圣人出			仲春振旅		受魏禅	擒明彻
上邪	太和	玄化	大晋承运期	惟大梁	平瀚海	宣重光
临高台			夏苗田		服江南	
远如期			仲秋狝田		刑罚中	
石留			顺天道		远夷至	
务成			唐尧		嘉瑞臻	
玄云			玄云		成礼乐	
黄爵			伯益			
钓竿			钓竿			

[①]这些鼓吹曲仅望其新题即可知其所记之事，如魏曲《战荥阳》、《获吕布》、《克官渡》，吴曲《克皖城》，晋曲《征辽东》、北齐曲《擒萧明》、《破侯景》，北周曲《平窦泰》、《克沙苑》、《拔江陵》等等，均为改朝换代过程中重大军事事件，如《晋书·乐志》所载之曹魏鼓吹曲：

汉时有《短箫铙歌》之乐，其曲有《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《雍离》、

① 参见王易《乐府通论》，上海：中国文化服务社，1948 年版，第 63—66 页。

《战城南》、《巫山高》、《上陵》、《将进酒》、《君马黄》、《芳树》、《有所思》、《雉子班》、《圣人出》、《上邪》、《临高台》、《远如期》、《石留》、《务成》、《玄云》、《黄爵行》、《钓竿》等曲，列于鼓吹，多序战阵之事。

及魏受命，改其十二曲，使缪袭为词，述以功德代汉。改《朱鹭》为《楚之平》，言魏也。改《思悲翁》为《战荥阳》，言曹公也。改《艾如张》为《获吕布》，言曹公东围临淮，擒吕布也。改《上之回》为《克官渡》，言曹公与袁绍战，破之于官渡也。改《雍离》为《旧邦》，言曹公胜袁绍于官渡，还谯收藏死亡士卒也。改《战城南》为《定武功》，言曹公初破邺，武功之定始乎此也。改《巫山高》为《屠柳城》，言曹公越北塞，历白檀，破三郡乌桓于柳城也。改《上陵》为《平南荆》，言曹公平荆州也。改《将进酒》为《平关中》，言曹公征马超，定关中也。改《有所思》为《应帝期》，言文帝以圣德受命，应运期也。改《芳树》为《邕熙》，言魏氏临其国，君臣邕穆，庶绩咸熙也。改《上邪》为《太和》，言明帝继体承统，太和改元，德泽流布也。其余并同旧名。[①]

这种特殊的政治使命也使得鼓吹新词继承了先秦雅乐诗歌的叙事传统，也为中国古代文学中叙事诗的发展作出一定贡献。如曹魏鼓吹曲《定武功》：

定武功，济黄河。河水汤汤，旦暮有横流波。袁氏欲衰，兄弟寻干戈。

决漳水，水流滂沱，嗟城中如流鱼，谁能复顾室家。计穷虑尽，求来连和。

和不时，心中忧戚。贼众内溃，君臣奔北。拔邺城，奄有魏国。

王业艰难，览观古今，可为长叹。[②]

这首诗歌记述了曹操邺城之战消灭袁绍的过程，叙事简洁，其中虽无未刻画人物形象，但情节完整，与《三国志》所载之史实完全一致。[③]曹魏时期的《铙歌》新辞虽为庙堂文人制作，其叙事多以平铺直叙为主，并无过多的场景描写、气氛渲染，即诗歌艺术手法较为单一，这也应为这一时期雅乐叙事诗之共同特点，如吴鼓吹曲《伐乌林》一诗详细记述了历史上著名的赤壁之战：

曹操北伐，拔柳城。乘胜席卷，遂南征。刘氏不睦，八郡震惊。

---

① 《晋书·乐志》，中华书局，1974年，第701-702页。

② 【宋】郭茂倩，《乐府诗集》，中华书局，1979年版，第266页。

③ 《三国志·魏书·武帝纪》：（建安）九年春正月，济河，遏淇水入白沟以通粮道。二月，尚复攻谭，留苏由、审配守邺。公进军到洹水，由降。既至，攻邺，为土山、地道。武安长尹楷屯毛城，通上党粮道。夏四月，留曹洪攻邺，公自将击楷，破之而还。尚将沮鹄守邯郸，又击拔之。易阳令韩范、涉长梁岐举县降，赐爵关内侯。五月，毁土山、地道，作围堑，决漳水灌城；城中饿死者过半。秋七月，尚还救邺，诸将皆以为“此归师，人自为战，不如避之”。公曰：“尚从大道来，当避之；若循西山来者，此成禽耳。”尚果循西山来，临滏水为营。夜遣兵犯围，公逆击破走之，遂围其营。未合，尚惧，遣故豫州刺史阴夔及陈琳乞降，公不许，为围益急。尚夜遁，保祁山，追击之。其将马延、张顗等临陈降，觸大溃，尚走中山。尽获其辎重，得尚印绶节钺，使尚降人示其家，城中崩沮。八月，审配兄子荣夜开所守城东门内兵。配逆战，败，生禽配，斩之，邺定。中华书局，1959年版，第24页。

众既降，操屠荆。舟车十万，扬风声。议者狐疑，虑无成。

赖我大皇，发圣明。虎臣雄烈，周与程。破操乌林，显章功名。[①]

诗题中之乌林镇正是魏吴两军交锋之地，诗歌首先交待了曹操进攻东吴之背景是攻拔柳城乘胜前进，气势极盛；此后又叙刘氏降曹，使得曹操声势愈加浩大，引起东吴内部忧虑，产生分歧和争议，最终孙权决定迎战，并在大将周瑜和程普之辅助之下击溃曹操。这首诗扼要叙述赤壁之战，对这一著名战役的背景、过程及结局都有完整记述，乃是一首出色的叙事诗。其中尤其注重描写了赤壁之战是发生在曹操接连取得胜利的背景之下，更突出了孙权战略决断的关键作用，实现了歌功颂德的政治使命。此后，晋、梁、北齐、后周都纷纷改制鼓吹曲辞，以记述战功，“耀武扬德”，这和这一时期皇朝建立多由武力取得有着极大的关系。由此，改制《铙歌》成为魏晋南北朝时期礼乐制度中的一项重要内容。

这样的传统唐宋明三代也依然延续：中唐时期柳宗元私作《唐铙歌鼓吹曲十二篇》；南宋著名词人姜夔制《圣宋铙歌曲》来记载宋太祖、宋太宗、宋真宗、宋仁宗、宋高宗之功德；[②]明人王绅与杨维桢皆制作《大明铙歌鼓吹曲》来记述明代帝王之功。[③]但是由于始终局限于《铙歌》组曲，音乐的形制限制上述叙事雅诗篇制和内容的进一步扩充发展，如唐鼓吹曲《战武牢》：

（《战武牢》，言太宗师讨王充，窦建德助逆，师奋击武牢下擒之，遂降充也。）

战武牢，动河朔。逆之助，图掎角。怒觳觫，抗乔岳。

翘萌牙，傲霜雹。王谋内定，申掌握。铺施芟夷，二主缚。

惮华戎，廓封略。命之瞢，卑以斮。归有德，唯先觉。[④]

再如宋曲《蜀山邃》：

（取蜀也，孟昶恃其国险，且结河东以拒命，兵加国除。）

蜀山邃，蜀主肆。谓当万年，不亮天意。

帝曰全斌，汝征自秦，关门不守，吏啼白云。

帝曰光谊，汝征自峡。瞿塘反波，助我肆伐。

蜀人号呼，乞生于师。蜀囚素衣，天子怜之。[⑤]

由于音乐的僵化，历代《铙歌》新词都始终局限在对单独事件记述，未能形成更宏大的叙

---

① 《乐府诗集》，第270页。

② 《宋史·乐志》，中华书局，1977年版，第3054页。

③ 分见于《明史·忠义传》，中华书局，1974年版， 7416页；【明】杨维桢著、邹志方点校《杨维桢诗集》，杭州：浙江古籍出版社，2010年版，第404页。至清代，乾隆七年亦有铙歌大乐（铙歌清乐凯歌词），亦为歌功颂德之作，见于赵而巽《清史稿·乐志》，中华书局，1977年版，第2978-2984页。

④ 《乐府诗集》，第304页、306页。

⑤ 《宋史·乐志》，中华书局，1977年版，第3054页

事作品。这也是文学依赖于音乐造成的遗憾。

可见，乐府文学与作为国家音乐机关的乐府，初期意义紧密相关，由于音乐的国家文化地位，影响了乐府批评和制作。作为记录、传播史实的重要方式，音乐尤其是雅乐承载着丰富的史学内涵，同时也具有深刻的政治寓意；作为附丽于音乐的文学形式，乐府诗歌的发展及其文化地位不可避免会受到音乐文化的深刻影响。乐府作为一种音乐文学形式承载着重要的政治历史功能，这种功能不仅影响了士大夫文人的文化心理结构，还曾推动中国古代叙事诗歌的发展。

第二章　乐府古题与乐府诗歌的发展

在乐府诗歌史中，乐府古题无疑是维系乐府诗千百年发展历程的关键因素。乐府古题与乐府诗歌也有着错综复杂的联系：不仅古题本身的文化、文学、音乐内涵对乐府诗歌的传播和创作有深远影响；而乐府歌诗音乐和文本双重传播途径的确立，也促成了古题的自身发展和新变。

第一节 乐府古题的内涵与古题乐府诗的流变

一、乐府古题及其内涵

乐府古题指乐府机关演奏的曲目，因多数乐府古题声辞兼备，故而古题兼有音乐和文学双层含义，不仅是音乐曲名，也是依附乐曲所创作的诗歌的共享之名，如“战城南”、“巫山高”、“江南曲”、“度关山”、“燕歌行”、“野田黄雀行”等。由汉魏至于隋唐，历朝皆有大量乐府曲题，古题之界定，历代见解亦各不相同。今人一般将唐代以前所有曲题统称为“古题”，以区别于唐代新乐府运动中所产生的“乐府新题”，这种观点最早起源于明人胡震亨：

> 而诸诗内又有诗与乐府之别，乐府内又有往题、新题之别。往题者，汉魏以下、陈隋以上乐府古题，唐人所拟作也；新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也。始于杜甫，盛于元白、张籍、王建诸家。[①]

以胡震亨之论，古题之年代划分当止于隋代，而新题乃是唐人杜甫、元稹、白居易等新乐府运动中所制之题。然而，在宋人郭茂倩《乐府诗集》中，古题显然不包括隋代曲题：“近代曲者，亦杂曲也，以其出于隋唐之世，故曰近代曲也。”[②]可见，在郭茂倩看来，隋代曲当属近代，古题所涵盖的范围止于陈代。

再看唐人，唐人对古题的界定更为审慎。唐人对“乐府古题”这一概念的集中关注应在开元天宝时期。其时，吴兢《乐府古题要解》、郗昂（又作王昌龄）撰《乐府古今解题》、刘餗《乐府古题解》等三种乐府解题类著作先后成书，可知这数十年间文人士大夫对“乐府曲题”特别是“古题”有着共同的研究兴趣。但遗憾的是，以上三种著作除吴氏著作流传至今外，其余皆早已亡佚，就现存之吴兢《乐府古题要解》所录之古题来看，唐人所谓之“古题”，又与胡震亨、郭茂倩二者有所不同。《乐府古题要解》所录之古题止于齐梁，其中绝大多数为汉魏

---

① 【明】胡震亨《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981年版，第2页。
② 【宋】郭茂倩《乐府诗集》，中华书局，1979年版，第1107页。

晋宋曲题，陈、隋之题几乎一无所及。这表明吴兢和盛唐士人认为“古题”止于梁代。

此外，尚有“乐府新题”、“乐府今题”等概念需一一厘清。与“乐府古题”相对的“乐府新题”，乃杜甫、元稹、白居易、张籍、王建等人所开创的“即事名篇，不复依傍古题”的新乐府诸题，如杜甫之《兵车行》、《丽人行》、元结之《舂陵行》、白居易之《新丰折臂翁》、《琵琶行》等等。相对古题而言，新题仅有文学意义，不再标示乐曲之名。而据郗昂之《乐府古今解题》书名可知，唐代尚有“今题”之说，《文献通考·经籍十三》：

> 《乐府古今解题》。……旧云《古今乐府解题》，又云古题所载曲名与吴兢所撰《乐府解题》颇异，复有唐李百药词。今定为《乐府古今解题》。[①]

据此可知，此书中载有唐人之乐府词，考李百药（565-648 年）所著之乐府，有《妾薄命》、《少年子》、《火凤辞》二首，其中前二者皆为古题，《火凤辞》则为唐初乐曲，据郭茂倩《乐府诗集》可知此曲成于贞观以前，可见，唐人将制于当世之曲称为“今题”。

以上分别介绍了“乐府古题”、“乐府新题”、“乐府今题”，可知乐府曲题以有着较强的时代性，其中亦蕴含着不同时期与乐府诗诗歌相联系的不同音乐。

以上所解皆为乐府诗歌（音乐）之题目，而以此名目所创作的诗歌，即被称为“乐府诗”或是“乐府”。其中文学史上关注较多的是“古题乐府”，又称为“古乐府”，这与古题本身的文化内涵有直接联系。

事实上，古题本身具有多重内涵，这也正是古题与乐府诗歌之间联系的节点所在，对此，近年来最重要的研究成果当属颜庆余《论乐府古题的传统》一文。此文从乐府文学传统入手，指出乐府古题乃是古题乐府诗歌最核心元素，有关乐府诗写作的规矩多是围绕古题而制定。[②]此文首次分析古题对乐府诗歌发展的作用，分别从音乐、意义及修辞三个层面分析乐府古题传统之内涵：音乐层面之意乃指古题之本调；意义乃指古题之本事、本义；修辞则指表现手法。

这三个层面水乳交融，难解难分，如古题之本事、本义不一定完全来自古辞，其实音乐本身也有丰富的表现力，因此乐曲本身的叙事表意的功能不可忽视。《汉书·礼乐志》说：“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义”。此已明言音乐本身乃是具有意义内涵的。宋人郑樵的“诗为声”说对此解释得更为深刻：

> 古之诗曰“歌行”，后之诗曰“古近二体”。歌行主声，二体主文，诗为声也，不为文也。浩歌长啸，古人之深趣，今人既不尚啸，而又失其歌诗之旨，所以无乐事也。凡律其辞，则谓之诗；声其诗，则谓之歌。作诗未有不歌者也，诗者，乐章也。或形之歌咏，或

---

① 【元】马端临《文献通考》卷一八六，中华书局，1986 年，第 1590 页。
② 吴相洲主编《乐府学》（第二辑），学苑出版社，2007 年版，第 217-235 页。

散之律吕，各随所主而命：主于人之声者，则有行、有曲，散歌谓之行，入乐谓之曲；主于丝竹之音者，则有引、有操、有吟、有弄、各有调以主之。摄其音谓之调，总其调亦谓之曲。凡歌行，虽主人声，其中调者皆可以被之丝竹；凡引操吟弄，虽主丝竹，其有辞者，皆可以形之歌咏。盖主于人者，有声必有辞；主于丝竹者取音而已，不必有辞，其有辞者，通可歌也。近世论歌行者，求名以义，强生分别正，犹汉儒不识风雅颂之声，而以义论诗也。且古有长歌行、短歌行者，谓其声歌之长短耳。崔豹、吴兢大儒也，皆谓人寿命之短长当，其时已有此说，今之人何独不然？呜呼！诗在于声，不在于义，犹今都邑有新声，巷陌竞歌之，岂为其辞义之美哉？直为其声新耳。礼失则求诸野，正为此也。孔子曰："吾自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所"。亦谓雅颂之声有别，然后可以正乐。又曰："关雎乐而不淫，哀而不伤"。亦谓关雎之声和平，闻之者，能令人感发而不失其度。若诵其文、习其理能有哀乐之事乎？二体之作，失其诗矣。纵者谓之古，拘者谓之律。一言一句，穷极物情，工则工矣，将如乐何？（《正声序论》）[①]

尽管郑樵其文之主旨在于强调音乐的政治意义，批评不合于礼乐思想的"新声"，但在客观上阐释了诗歌尤其是乐府诗歌其意义与音乐之间的联系。但郑樵完全否定诗歌文本与古题意义之间的联系，这一点又有失偏颇。就事实而言，古题之意义是凭借音乐和歌诗尤其是本辞两者相结合流传后世的，特别是在古题本调失传之后，古题本意只能凭文本得以传播。

此外，一些古题由于其乐曲曾入乐表演，对后世拟作的形式甚至内容也产生了限制和影响，如《自君之出矣》之诗作，皆需以"自君之出矣"为首句，而以《行路难》为题者其中又往往会使用"君不见"一语，这些都是歌者演唱的痕迹；再如"我欲竟此曲，此曲悲且长"（曹植《怨诗行》）、"六引缓清唱，三调伫繁音。列筵皆静寂，咸共聆会吟"（谢灵运《会吟行》），此类语句都是乐府歌诗舞台演唱的特有语句。

可知，古题不止包含了音乐、意义以及诗歌表现手法等多个层面的内涵，更对该古题后世之乐府拟作有着深刻影响。

二、文人古题乐府诗的流变

文人乐府古题诗歌是从曹魏时期开始获得重要发展，自此后几乎魏晋南北朝所有重要诗人都创作了大量乐府歌诗，这使得文人乐府歌诗创作获得重大发展。以下将从拟古和创新这两条发展主线来认识这一时期古题乐府诗歌的发展状况。

所谓拟古，即文人在文学创作中向前代文人和文学作品学习，并写下拟作。曹魏时期，三

[①] 【宋】郑樵《通志·乐略第一》卷四十九，中华书局，1987年版，第626页。

曹等人就非常重视这一点，而这种模拟的风气在晋宋时代愈演愈烈，成为当时文坛的主要潮流，几乎所有的文人都有大量拟诗，或拟徒诗，或拟乐府，其中如陆机《拟古诗》、鲍照拟曹植之《白马篇》、谢灵运《拟魏太子邺中集诗八首》等影响较大。梁代萧统在《文选》选诗时专门列出“杂拟”一类，足可见魏晋六朝时期拟古风气之浓。

尽管魏晋南北朝时期的乐府诗是此时期拟古文学的重要支流，但乐府诗亦不乏创新之举。可以说，此时的乐府诗歌是在拟古和创新的矛盾中不断向前发展，赵红玲曾对六朝时期乐府诗发展过程描述如下：“先是因袭旧题，多抄原句式的对应摹拟；再是因袭旧题，内容充分表达自己的壮志情怀；接着出现了拟原题而有所驰骋的诗歌；直到赋题而拟，完全摆脱诗歌原作的羁绊，自由抒写性灵。”[①]可见汉魏六朝时期，在拟古与创新中又隐含着一股乐府诗歌摆脱古题束缚的趋势，其中以魏之曹操、曹丕、曹植父子、西晋时期傅玄、陆机、以及南朝之谢灵运、鲍照、沈约、梁简文帝、梁元帝等文人之创作为重要发展节点。

曹魏时期的乐府诗即有不少创新之处，曹氏父子尤其是曹操多以古题写时事，这一点早已成当今学界之共识。由此，古题乐府诗歌实现了辞调之分离，即抛弃原来的乐曲与歌诗之间自然且稳定的联系，如《善歌行》、《短歌行》、《陌上桑》等，均为曹氏父子填入新词，且歌辞之内容与古题以及曲调之原意亦不相一致，多为诗感慨时事抒发一己之哀乐。[②]（详见后文）

尽管如此，这些诗作中依然存在不少拟古的痕迹，主要表现在对前代文学作品章句的借用上。三曹乐府诗作中可以看到不少《诗经》、《楚辞》甚至是汉代古诗中之语句。如曹丕《善哉行》“有美一人，婉如清扬”一句显然是来自《诗经·郑风·野有蔓草》：

野有蔓草，零露漙兮。有美一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮。

野有蔓草，零露瀼瀼。有美一人，婉如清扬。邂逅相遇，与子偕臧。[③]

再如曹植之《怨诗行》：“明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有馀哀”，其语言、意境甚至格调都与《古诗十九首》极为相近。

晋代，拟古诗风大盛于诗坛。[④]这一时期乐府诗歌大多表现得比较合乎主题，不仅在文意上需对古题亦步亦趋，甚至行文之章法和词语意象都需与古辞保持一致，后世称此时所流行的乐府诗歌创作方法为“拟篇法”。[⑤]其中，最为突出的当属西晋著名诗人傅玄、陆机等。例如《陌上桑》古辞乃叙采桑女子罗敷巧拒太守的故事，傅玄拟写此篇名为《艳歌行》，将其与古辞相对比，可以发现傅玄之作诗意丝毫未改，甚至连对罗敷的描写也都极其相似：

---

① 赵红玲《六朝拟诗研究》上海辞书出版社，2008年6月版，第18页。
② 杨生枝《乐府诗史》，青海人民出版社，1985年版，第123-131页，第147-163页。
③ 蒋见元、程俊英撰《诗经注析》，第258-259页。
④ 葛晓音《八代诗史》，第191页。
⑤ 钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》，1995年第4期。

日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自字为罗敷。首戴金翠饰，耳缀明月珠。

白素为下裾，丹霞为上襦。一顾倾朝市，再顾国为虚。问女居安在，堂在城南居。

青楼临大巷，幽门结重枢。使君自南来，驷马立踟蹰。遣吏谢贤女："岂可同行车。"

斯女长跪对："使君言何殊！使君自有妇，贱妾有鄙夫。天地正厥位，愿君改其图。"[①]再如《秋胡行》两篇：

秋胡子娶妇，三日会行。仕宦既享显爵，保兹德音。以禄颐亲，韫此黄金。

睹一好妇，采桑路傍。遂下黄金，诱以逢卿。玉磨逾洁，兰动弥馨。源流洁清，

水无浊波。奈何秋胡，中道怀邪。美此节妇，高行巍峨。哀哉可愍，自投长河。

（其一）

秋胡纳令室，三日官他乡。皎皎洁妇姿，泠泠守空房。燕婉不终夕，别如参与商。

忧来犹四海，易感难可防。人言生日短，愁者苦夜长。百草扬春华，攘腕采柔桑。

素手寻繁枝，落叶不盈筐。罗衣翳玉体，回目流采章。君子倦仕归，车马如龙骧。

精诚驰万里，既至两相忘。行人悦令颜，情（一作借）息此树傍。诱以逢卿喻，

遂下黄金装。烈烈贞女忿，言辞厉秋霜。长驱及居室，奉金升北堂。母立呼妇来，

欢情乐未央。秋胡见此妇，惕然怀探汤。负心岂不惭，永誓非所望。清浊必异源，

凫凤不并翔。引身赴长流，果哉洁妇肠。彼夫既不淑，此妇亦太刚。（其二）[②]

从这两首诗中可以看出，傅玄步古辞之后尘，除减少了民歌中夸张和戏剧性的描写之外，未敢改动古辞原意，甚至还加入了自己的说教："彼夫既不淑，此妇亦太刚。"

与傅玄相近的还有陆机，孙明君对陆机拟乐府诗有所概括："陆机乐府中更多的是题旨与原作相同的模拟之作。例如：《班婕妤》，拟班婕妤的《婕妤怨》；《苦寒行》，拟曹操的《苦寒行》；《燕歌行》，拟曹丕的《燕歌行》二首；《塘上行》，拟曹丕甄夫人的《塘上行》；《门有车马客行》，拟曹植的《门有万里客行》；《从军行》，拟王粲《从军行》；《饮马长城窟行》，拟陈琳的《饮马长城窟行》"。[③]以《塘上行》诗为例：

蒲生我池中，蒲生我池中，其叶何离离。傍能行人仪，莫能缕自知。

众口铄黄金，使君生别离。一解

念君去我时，念君去我时，独愁常苦悲。想见君颜色，感结伤心脾。

今悉夜夜愁不寐。二解

---

① 《乐府诗集》，第417-418页。

② 【晋】陆机著、金涛声校点《陆机集》，中华书局，1982年版，第86页。

③ 孙明君《咏新曲于故声——改造旧经典、再造新范型的陆机乐府》，《北京大学学报》2008年第3期。

莫用豪贤故，莫用豪贤故，弃捐素所爱。莫用鱼肉贵，弃捐葱与薤。

莫用麻枲贱，弃捐菅与蒯。三解

倍恩者苦枯，倍恩者苦枯，蹶船常苦没，教君安息定，慎莫致仓卒。

念与君一共离别，亦当何时，共坐复相对。四解

出亦复苦愁，出亦复苦愁，入亦复苦愁。边地多悲风，树木何萧萧。

今日乐相乐，延年寿千秋。[①]

江蓠生幽渚。微芳不足宣。被蒙风雨会。移君华池边。发藻玉台下。

垂影沧浪渊。沾润既已渥。结根奥且坚。四节游不处。繁华难久鲜。

淑气与时殒。余芳随风捐。天道有迁易。人理无常全。男欢智倾愚。

女爱衰避妍。不惜微躯退。但惧苍蝇前。愿君广末光。照妾薄暮年。（陆机）[②]

二者相较，明显可以看出陆机诗沿袭了甄后原作之主旨并未作任何变动，仅词句略有变化。正是这种几乎完全照搬的拟作使陆机遭后人之非议：

“士衡束身奉古，亦步亦趋，在法必安，选言亦雅，思无越畔，语无溢幅。造情既浅，抒响不高。拟古乐府稍见萧森，追步《十九首》便伤平浅，至于述志赠答皆不及情。夫破囚之余，辞家远宦，若以流离为悲，则悲有千条，倘怀甄录之信，亦幸逢一旦，哀乐两柄易得淋漓，乃敷旨浅庸，性情不出。[③]

陆机因过于重视尊奉古意，未将一己家国兴亡之真性情融于诗歌中，陈祚明之言确实正中陆机乐府诗之要害。可见在这种思路指导下创作乐府诗，只能导致乐府诗歌僵化，严重背离乐府“感于哀乐，缘事而发”的宗旨。

晋代乐府诗歌未能继承曹魏时期乐府诗歌的创新之路，只是一味追步于古题之本意，失去作者自身的真实情感，由“梗概多气”一变为“风云气少”，反而桎梏了乐府诗歌的发展。

至南朝宋，这种困境终于在谢灵运手中得到改观。《乐府诗集》录谢灵运乐府诗共十七篇，其中所拟曲目多为汉魏古题，虽然同为拟古诗，但谢灵运的某些作品明显表露了自己的感情，抒情意味极浓。这一点颇与曹氏父子乐府诗作相似，同时也是大谢与陆机、傅玄的乐府诗最大的不同，如《相逢行》：

行行即长道，道长息班草。邂逅赏心人，与我倾怀抱。

夷世信难值，忧来伤人。平生不可保。

---

① 《宋书·乐志》，第613页。按：《宋书》著此诗为魏武帝辞，但《邺都故事》、《玉台新咏》载为甄后所作。

② 【晋】陆机著、金涛声校点《陆机集》，第73页。

③ 【清】陈祚明：《采菽堂古诗选》卷十，清康熙刻本。

阳华与春渥，阴柯长秋槁。心慨荣去速，情苦忧来早。

日华难久居，忧来伤人。谆谆亦至老。

亲党近恤庇，昵君不常好。九族悲素霰，三良怨黄鸟。

迩朱白即赬，忧来伤人。近缟洁必造。

水流理就湿，火炎同归燥。赏契少能谐，断金断可宝。

千计莫适从，万端信纷绕。巢林宜择木，结友使心晓。

心晓形迹罢，罢迹谁能了。相逢既若旧，忧来伤人。片言代纶缟。[①]

这首诗歌原题应为《相逢狭路间行》，《要解》据其古辞将其本意分为三点：

右古词："鸡鸣高树颠，狗吠深宫中。"初言天下方太平，荡子何所之。次言黄金为门，白玉为堂，置酒作倡乐为乐，兄弟三人近侍，荣耀道路，其文与《相逢狭路间行》同。终言桃伤而李仆，谕兄弟当相为表里。[②]

可见，古辞只是乐工或者民间流传的歌词，本身并不具有统一的思想意义。但谢灵运并未如傅、陆二人对古辞亦步亦趋，而是以"相逢"为中心，叙写途中邂逅一位一见如故的陌生人，倾述了自己的抑郁情怀，从"平生不可保"、"三良怨黄鸟"等诗句来看，谢灵运对自己的前途命运已极度担忧。再如《鞠歌行》：

德不孤兮必有邻，唱和之契冥相因。譬如虬虎兮来风云，亦如形声影响陈。

心欢赏兮岁易沦，隐玉藏彩畴识真。叔牙显，夷吾亲。郢既殁，匠寝斤。

览古籍，信伊人。永言知己感良辰。[③]

《鞠歌行》，《要解》解其题为："右古词三七言。言虽甚奇宝器，不遇知己，终不见重，愿逢知己以托意焉"。谢灵运此篇即为"逢知己以托意"，向友人倾诉了自己对友情的珍视，整篇诗歌杂用三言、七言，还采用了骚体句式，使得整首诗文气势情感如流水般顺畅。

以上两首诗中，谢灵运既无悖于古题之本意，又在诗中融入了自己的情感，已经走出了傅玄和陆机的困境。

及至鲍照，更是将谢灵运这种以性情入于乐府诗的潮流发扬光大。鲍照将寒门士子的人生遭际与乐府古题相结合，其乐府诗中蕴含了丰富的个人情感，如《行路难》组诗：

奉君金巵之美酒，瑇瑁玉匣之雕琴，七彩芙蓉之羽帐，九华蒲萄之锦衾。

红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沉。愿君裁悲且减思，听我抵节行路吟。

---

① 【南朝宋】谢灵运著，顾绍柏校注《谢灵运集校注》，中州古籍出版社，1987年版，第219页。

② 丁福保辑《历代诗话续编·乐府古题要解》，上海古籍出版社，1983年版，第26页。

③ 【南朝宋】谢灵运著，顾绍柏校注《谢灵运集校注》，第213页。

不见柏梁铜雀上，宁闻古时清吹音。（其一）

洛阳名工铸为金博山，千斲复万镂，上刻秦女携手仙。承君清夜之欢娱，

列置帐里明烛前。外发龙鳞之丹彩，内含麝芬之紫烟。如今君心一朝异，

对此长叹终百年。（二）

璇闺玉墀上椒阁，文窗绣户垂罗幕。中有一人字金兰，被服纤罗蕴芳藿。

春燕差池风散梅，开帏对景弄禽雀。含歌揽涕恒抱愁，人生几时得为乐。

宁作野中之双凫，不愿云间之别鹤。（三）

泻水置平地，各自东西南北流。人生亦有命，安能行叹复坐愁。

酌酒以自宽，举杯断绝歌路难。心非木石岂无感，吞声踯躅不敢言。（四）

君不见河边草，冬时枯死春满道。君不见城上日，今暝没尽去，明朝复更出。

今我何时当然得，一去永灭入黄泉。人生苦多欢乐少，意气敷腴在盛年。

且愿得志数相就，床头恒有沽酒钱。功名竹帛非我事，存亡贵贱付皇天。（五）

对案不能食，拔剑击柱长叹息。丈夫生世能几时？安得蝶躞垂羽翼？

弃置罢官去，还家自休息。朝出与亲辞，暮还在亲侧。

弄儿床前戏，看妇机中织。自古圣贤皆贫贱，何况我辈孤且直！（六）

愁思忽而至，跨马出北门。举头四顾望，但见松柏荆棘郁樽樽。

中有一鸟名杜鹃，言是古时蜀帝魂。声音哀苦鸣不息，羽毛憔悴似人髡。

飞走树间啄虫蚁，岂忆往日天子尊，念此死生变化非常理。中心恻怆不能言。（七）

中庭五株桃，一株先作花。阳春妖冶二三月，从风簸荡落西家。

西家思妇见悲惋，零泪沾衣抚心叹。初送我君出户时，何言淹留节回换。

床席生尘明镜垢，纤腰瘦削发蓬乱。人生不得恒称悲，惆怅徙倚至夜半。（八）

锉蘖染黄丝，黄丝历乱不可治。昔我与君始相值，尔时自谓可君意。

结带与我言，死生好恶不相置。今日见我颜色衰，意中索寞与先异。

还君金钗瑇瑁簪，不忍见之益愁思。（九）

君不见蕣华不终朝，须臾淹冉零落销。盛年妖艳浮华辈，不久亦当诣冢头。

一去无还期，千秋万岁无音词。孤魂茕茕空陇间，独魄徘徊遶坟基。

但闻风声野鸟吟，岂忆平生盛年时。为此令人多悲悒，君当纵意自熙怡。（十）

君不见枯箨走阶庭，何时复青著故茎。君不见亡灵蒙享祀，何时倾杯竭壶罂。

君当见此起忧思，宁及得与时人争。人生倏忽如绝电，华年盛德几时见。

但令纵意存高尚，旨酒嘉肴相胥燕。持此从朝竟夕暮，差得亡忧消愁怖。

胡为惆怅不得已，难尽此曲令君忤。　（十一）

今年阳初花满林，明年冬末雪盈岑。　推移代谢纷交转，我君边戍独稽沉。

执袂分别已三载，迩来寂淹无分音。　朝悲惨惨遂成滴，暮思遴遴最伤心。

膏沐芳余久不御，蓬首乱鬘不设簪。　徒飞轻埃舞空帷，粉筐黛器靡复遗。

自生留世苦不幸，心中惕惕恒怀悲。　（十二）

春禽喈喈旦暮鸣，最伤君子忧思情。　我初辞家从军侨，荣志溢气干云霄。

流浪渐冉经三龄，忽有白发素髭生。　今暮临水拔已尽，明日对镜复已盈。

但恐羁死为鬼客，客思寄灭生空精。　每怀旧乡野，念我旧人多悲声。

忽见过客问何我，宁知我家在南城。　答云我曾居君乡，知君游宦在此城。

我行离邑已万里，今方羁役去远征。　来时闻君妇，闺中孀居独宿有贞名。

亦云悲朝泣闲房，又闻暮思泪沾裳。　形容憔悴非昔悦，蓬鬓衰颜不复妆。

见此令人有余悲，当愿君怀不暂忘。　（十三）

君不见少壮从军去，白首流离不得还。故乡窅窅日夜隔，音尘断绝阻河关。

朔风萧条白云飞，胡笳哀急边气寒。听此愁人兮奈何，登山远望得留颜。

将死胡马迹，宁见妻子难。男儿生世轗轲欲何道，绵忧摧抑起长叹。　（十四）

君不见柏梁台，日丘墟生草莱。君不见阿房宫，寒云泽雉栖其中。

歌妓舞女今谁在？高坟垒垒满山隅。长袖纷纷徒竞世，非我昔时千金躯。

随酒逐乐任意去，莫令含叹下黄垆。　（十五）

君不见冰上霜。表里阴且寒。虽蒙朝日照。信得几时安。

民生故如此，谁令摧折强相看。年去年来自如削，白发零落不胜冠。（十六）

君不见春鸟初至时，百草含青俱作花。寒风萧索一旦至，竟得几时保光华。

日月流迈不相饶，令我愁思怨恨多。　（十七）

诸君莫叹贫，富贵不由人。丈夫四十强而仕，余当二十弱冠辰。

莫言草木委冬雪，会应苏息遇阳春。对酒叙长篇，穷途运命委皇天。

但愿樽中九酝满，莫惜床头百个钱。直得优游卒一岁，何劳辛苦事百年。（十八）[1]

这十八首诗是伴随着乐曲的节奏来抒发情感，前后有着一定的顺序：从第一首的“愿君裁悲且减思，听我抵节行路吟”来看，此首当是序曲，最后一首以“诸君”起句，不同于之前的“君不见”，与第一首中的“愿君”相呼应当为“曲终奏雅”之意。在这组诗中鲍照回顾了自己的人生经历，由最初的不得志，到从军戍边，再到白首无功，最终看破功名、委运造化，期间穿插其与妻子天各一方、久别难逢的生离之苦，种种愁思在鲍照笔下表现得淋漓尽致，至今日读来依然令人不胜唏嘘。萧子显评鲍照诗曰：“次则发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，，亦犹五色之有红紫，八音之有郑卫，斯鲍照之遗烈也”，[2]鲍照诗歌这种“倾炫心魂”的艺术魅力正来自于其诗中强烈的情感。

鲍照乐府当是文人乐府诗歌与汉代乐府民歌“感于哀乐，缘事而发”的主旨相结合的产物。其乐府歌诗实际上乃是其失意人生的哀哭和控诉，这在思想情感上与汉乐府民歌一脉相通。而傅玄、陆机等人写作乐府大多是将其作为国家意识形态的表达，是礼乐制作的重要内容，即使是陆机曾经丧国、谢灵运身历易代，也都很难体会寒门士子仕进无门的悲愤。傅玄、陆机以及谢灵运等皆为高门士族，他们高官显位，音乐以及与之并生的乐府歌诗在傅、陆等人看来更多是作为教化之用，而非表达私人情感，如傅玄曾为晋《铙歌》制新词。鲍照则不同，正是由于他的底层出身和个人遭际，使他少有机会将乐府和礼乐制作相联系，更多的是借音乐来宣泄内心的情感，由此得以回归汉乐府民歌“感于哀乐、缘事而发”的创作方式，而这也正是鲍照乐府之所以脱离拟古风气并取得成功的根本原因。

对于古题之本义，鲍照并未一味拘泥，鲍照古题乐府诗中不乏古题与诗歌情感及主旨相一致的完美结合，如上述之《行路难》组曲，《要解》解为：“《行路难》备言世路艰难及离别悲伤之意，多以‘君不见’为首”。此外还有《白头吟》、《别鹤操》、《代苦热行》、《代陈思王白马篇》、《代出自蓟北门行》、《代陆平原君子有所思行》等皆与题意相和。但鲍照乐府诗也有不少偏离古题之意者，当古题成为鲍照抒发胸臆的束缚时，鲍照即选择不受其拘束，借题发挥，如《东门行》、《代陈思王京洛篇》等。可见，鲍照对古题采取了比较灵活的态度，这对古题乐府诗歌的发展有积极意义。

及至齐梁之际，这种要求脱离拟古文风的呼声越来越高，但遗憾的是由于文坛主导人物又恢复为帝王贵胄，谢灵运、鲍照等开创的以真性情入乐府诗的作法并未得以继续，乐府诗歌的创新潮流与日渐兴起的咏物之风气相结合，因而产生了赋题法。

---

[1] 【南朝宋】鲍照著、钱仲联注《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980年，第224-245页。
[2] 【梁】萧子显著《南齐书·文学传论》，中华书局，1972年版，第908页。

所谓赋题法，即指诗人在创作乐府诗时仅赋咏题面，不及于古题之本意。这种方法其实产生于齐永明年间竟陵八友宴游集会中，诸位诗人宴游之时以汉鼓吹曲名同题共赋，《谢宣城集》载《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》组诗，以成诗先后顺序记录了此次宴会所赋诗歌：[①]

芳树

发萼九华隈，开跗寒路侧。氤氲非一香，参差多异色。

宿昔寒飙举，摧残不可识。霜雪交横至，对之长叹息。（沈约）

当对酒

对酒心自足，故人来共持。方悦罗衿解。谁念发成丝。

徇性良为达，求名本自欺。迨君当歌日。及我倾樽时。（范云）

临高台

千里常思归，登台临绮翼。才见孤鸟还，未辨连山极。

四面动清风，朝夜起寒色。谁知倦游者，嗟此故乡忆。（谢朓）

巫山高

想象巫山高，薄暮阳台曲。烟霞乍舒卷，猿鸟时断续。

彼美如可期，寤言纷在瞩。怳然坐相思，秋风下庭绿。（王融）

有所思

别离安可再，而我更重之。佳人不相见，明月空在帷。

共衔满堂酌，独敛向隅眉。中心乱如雪，宁知有所思。（刘绘）[②]

之后又有《同前再赋》：

芳树

早翫华池阴，复影沧洲枻。椅柅芳若斯，葳蕤纷可结。

霜下桂枝销，怨与飞蓬折。不厕玉盘滋，谁怜终委绝。（谢朓）

同前

相望早春日，烟华杂如雾。复此佳丽人，含情结芳树。

绮罗已自怜，萱风多有趣。去来徘徊者，佳人不可遇。（王融）

临高台

高台不可望，望远使人愁。连山无断绝，河水复悠悠。

所思暖何在？洛阳南陌头。可望不可至，何用解人忧。（沈约）

---

① 据《梁书·武帝本纪》："竟陵王子良，并西邸，招文学，高祖（萧衍）与沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕等并游焉，号曰八友。"【唐】姚思廉著《梁书》，中华书局，1973年版，第2页。

② 【南朝齐】谢朓著、曹融南校注集说《谢宣城集校注》，上海古籍出版社，1991年版，第160-166页。

有所思

如何有所思，而无相见时。宿昔梦颜色，阶庭寻履綦。

高张更何已，引满终自持。欲知忧能老，为视镜中丝。（王融）

巫山高

高唐与巫山，参差郁相望。灼烁在云间，氛氲出霞上。

散雨收夕台，行云卷晨障。出没不易期，婵娟似惆怅。（刘绘）

同前

巫山高不极，白日隐光晖。霭霭朝云去，溟溟暮雨归。

岩悬兽无迹，林暗鸟疑飞。枕席竟谁荐，相望空依依。（范云）[①]

此后，还又同赋杂曲名，如《阳春曲》、《渌水曲》、《采菱曲》、《秋竹曲》、《白雪曲》等。这些诗作应当是创作于齐永明五年的一次宴会上。[②]宴游之时沈约、王融、谢朓等集中赋写多首鼓吹曲名诗歌，可见，赋题法自诞生之日起，即得到了当世文坛主流人物的支持。此外，《乐府诗集》中还收录了《谢宣城集》所未收竟陵八友之鼓吹曲，可见赋写鼓吹曲名在此后已蔚然成风。这种写作方法显然仅就题目之意发挥，并不顾及题面之本意，吴兢在《要解》即对这类诗歌与古题本意之间的疏离有所说明：

《巫山高》

右其词大略言江淮水深，无梁可度，临水远望，思归而已。若齐王融"想象巫山高"、梁范云"巫山高不极"，杂以阳台神女之事，无复远望思归之意也。

《芳树》

右古词，中有云："妒人之子愁杀人，君有他心，乐不可禁。"若齐王融"相思早春日"、谢朓"早玩华池阴"，但言时暮众芳歇绝而已。

《有所思》

右其辞大略言"有所思，乃在大海南，何用问遗君？双珠毒瑁簪。闻君有他心，烧之当风扬其灰。从今已往，勿复相思，而与君绝"也。若齐王融"如何有所思"、梁刘绘"别离安可再"，但言离思而已。

这种写作方法的诞生，与齐代咏物诗歌的兴盛有直接的关系。据统计，刘宋时期写作咏物诗的诗人不过十人左右，诗歌数量也仅有二十多首；齐代虽享国日短，咏物诗创作已经进入了上层文人集团，此时产生了一批重要的咏物诗人，即以竟陵王萧子良为中心的"竟陵八友"，

---

① 【南朝齐】谢朓著、曹融南校注集说《谢宣城集校注》，第 173-178 页。

② 钟翠红《南朝竟陵八友同题咏物赋研究》，《南京师范大学文学院学报》，2009 年第 3 期。

其中不仅包含了梁武帝萧衍，还有梁代重臣如沈约、范云等，故而对咏物诗在梁代的繁盛有着重要意义。[①]梁代咏物诗无论是诗歌数量，还是诗人数量方面，均有极大突破，上至梁武帝、简文帝、梁元帝、昭明太子等，下至各阶层文人，都创作了大量咏物诗，至陈代咏物诗歌依然兴盛不衰。其诗所咏不仅有风花雪月等自然事物，还有生活中各种物事，甚至还包括了乐府曲名，如上述之鼓吹曲之曲名。可见，赋题法实质上正是以写作咏物诗之方法来写作乐府古题诗。

赋题法在梁代大行其道，这应该归功于咏物诗风和当时文坛求新思潮的结合，以梁简文帝萧纲、沈约等人为首的梁代文人集团反对拟古诗风，积极谋求创新，梁简文帝《与湘东王书》中提出自己对于摹拟古人的看法：

……比见京师文体，儒钝殊常，竞学浮疏，争为阑缓。玄东修夜，思所不得。既殊比兴，正背《风》、《骚》。若夫六典三礼，所施则有地；吉凶嘉宾，用之则有所。未闻吟咏情性，反拟《内则》之篇；操笔写志，更模《酒诰》之作。迟迟春日，翻学《归藏》，湛湛江水，遂同《大传》。

吾既拙于为文，不敢轻有掎摭，但以当世之作，历方古之才人，远则扬、马、曹、王，近则潘、陆、颜、谢，观其遣辞用心，了不相似。若以今文为是，则古文为非；若昔贤可称，则今体宜弃。俱为盍各，则未之敢许。又时有效谢康乐、裴鸿胪文者，亦颇有惑焉。何者？谢客吐言天拔，出于自然，时有不拘，是其糟粕。裴氏乃是良史之才，了无篇什之美。是为学谢则不届其精华，但得其冗长；师裴则蔑绝其所长，唯得其所短。谢故巧不可阶，裴亦质不宜慕。故胸驰臆断之侣，好名忘实之类，方分肉于仁兽，逞卻克于邯郸，入鲍忘臭，效尤致祸，决羽谢生，岂三千之可及；伏膺裴氏，惧两唐之不传。故玉徽金铣，反为拙目所嗤；《巴人》、下俚》，更合郢中之听。《阳春》高而不和，妙声绝而不寻。竟不精讨锱铢，覆量文质。有异巧心，终愧妍手。是以握瑜怀玉之士，瞻郑邦而知退；章甫翠履之人，望闽乡而叹息。诗既若此，笔又如之。徒以烟墨不言，受其驱染，纸札无情，任其摇襞。甚矣哉，文章横流，一至于此！

至如近世谢朓、沈约之诗，任昉、陆倕之笔，斯实文章之冠冕，述作之楷模。张士简之赋，周升逸之辩，亦成佳手，难可复遇。文章未坠，必有英绝，领袖之者，非弟而谁？每欲论之，无可与语，思吾子建，一共商榷……[②]

在这封书信中，萧纲反对一味主张复古、拟古而忽视新变的旧有文风，提出文章需以“吟咏情性”、“操笔写志”为创作方向，并以沈约、谢朓、任昉、陆倕等竟陵八友中人物为“文

---

① 根据张瑞利《南朝咏物诗研究》所附“南朝咏物诗一览表”，暨南大学硕士学位论文，2006年。

② 【唐】姚思廉著《梁书·文学传》卷四九，中华书局，1973年版，第690-691页。

章之冠冕，述作之楷模”，可见梁简文帝的文学主张与齐代永明文学一脉相承。在这种文学思想的影响之下，晋宋时期盛行的拟古之风才算走到尽头。

梁简文帝等人采用赋题法创作了大量乐府诗歌，与之前永明时期的赋题诗相比，梁代君臣不仅将赋题之范围扩大到汉魏各种乐府古题；且更加注重语言的精美，甚至完全改变了古题本身的情感基调。萧纲、萧绎兄弟以及庾肩吾君臣等人将赋题法赋写的曲名扩展至相和曲、横吹曲、琴曲及舞曲名等各类曲名中，如梁简文帝之作：

洛阳道

洛阳佳丽所，大道满春光。游童初挟弹，蚕妾始提筐。

金鞍照龙马，罗袂拂春桑。玉车争晚入，潘果溢高箱。

鸡鸣高树巅

碧玉好名倡，夫壻侍中郎。桃花全覆井，金门半隐堂。

时欣一来下，复比双鸳鸯。鸡鸣天尚早，东乌定未光。

赋乐府得大垂手

垂手忽迢迢，飞燕掌中娇。罗衣姿风引，轻带任情摇。

讵似长沙地，促舞不回腰。[①]

其中《大垂手》乃是乐府舞曲，《洛阳道》乃是横吹曲，此二曲题原本无意义，萧纲依题赋写尚无不妥，但《鸡鸣高树颠》乃相和曲，《要解》释其本意为：

右古词：“鸡鸣高树颠，狗吠深宫中。”初言天下方太平，荡子何所之。次言黄金为门，白玉为堂，置酒作倡乐为乐，兄弟三人近侍，荣耀道路，其文与《相逢狭路间行》同。终言桃伤而李仆，谕兄弟当相为表里。若梁刘孝威《鸡鸣篇》，但咏鸡而已。

可见，《鸡鸣高树巅》之本意共有三层，但简文帝之作却只是着眼于鸡鸣拂晓这一意义，描写闺情，与古题全无关涉。

从梁代诗人的诗作来看，赋写横吹曲名在当时可谓风靡一时，梁元帝、庾肩吾、徐陵等都有此类作品：

陇头水

衔悲别陇头，关路漫悠悠。故乡迷远近，征人分去留。

沙飞晓成幕，海气旦如楼。欲识秦川处，陇水向东流。（梁元帝）

长安道

西接长楸道，南望小平津。飞梦甍绮翼，轻轩影画轮。

---

① 【陈】徐陵编、【清】吴兆宜注、程琰删补《玉台新咏笺注》，中华书局，1985年版，第281、312、296页。

雕鞍承赭汗，槐路起 红尘。燕姬杂赵女，淹留重上春。（梁元帝）

赋得横吹曲长安道

桂宫连复道，黄山开广路。远听平陵钟，遥识新丰树。

合殿生光彩，离宫起烟雾。日落歌吹还，尘飞车马度。（庾肩吾）

陇头水

别涂耸千仞，离川悬百丈。攒荆夏不通，积雪冬难上。

枝交陇底暗，石碍坡前响。回首咸阳中，唯言梦时往。（徐陵）[①]

与此前竟陵八友的赋题乐府诗作相比，大多仅第二联用对仗句，而在梁代君臣诗作中对仗句比比皆是，甚者如庾肩吾之作通篇对仗。这种写作方法不仅使得诗歌与古题之原意全然无涉，同时也改变古题本身的情感基调。如前引王融、刘绘、范云等人《巫山高》诗作，皆是将重点放在了景色描写上，并引入高唐神女故事，使得《巫山高》原有之远望思归之意被纯粹的风景描写所代替，其情感基调也由悲怆一变为缠绵。

陈代，赋题法又受到了陈后主、顾野王、张正见、江总君臣的喜爱，在抛离古题本身之意义与情感以及追求诗歌形式美等方面，较之梁代君臣更甚。梁代君臣虽赋写古题，但是在一些涉及边塞主题的古题如横吹曲题时，尚能依其本意叙写边关之事与征人之情，如横吹曲《关山月》，《乐府诗集》是释其意为：

《乐府解题》曰："《关山月》，伤离别也。古《木兰诗》曰：'万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金析，寒光照铁衣。'"按相和曲有《度关山》，亦类此也。[②]

可见，此题乃叙关山离别之情，再看梁元帝之作：

朝望清波道，夜上白登台。月中含桂树，流影自徘徊。

寒沙逐风起，春花犯雪开。夜长无与晤，衣单谁为裁？[③]

梁元帝之作，无论是整首诗歌哀婉的情调，还是对边地风光的描写，及其诗歌意境都合于曲题之本意。而陈代君臣则不然，同样是《关山月》：

秋月上中天，迥照关城前。晕缺随灰减，光满应珠圆。

带树还添桂，衔峰乍似弦。复教征戍客，长怨久连翩。

戍边岁月久，恒悲望舒耀。城遥接晕高，涧风连影摇。

寒光带岫徙，冷色含山峭。看时使人忆，为似娇娥照。（陈后主二首）[④]

---

① 《乐府诗集》，第312、344、344、313页。
② 《乐府诗集》，第335页。
③ 《乐府诗集》，第335页。
④ 《乐府诗集》，第335页。

岩间度月华，流彩映山斜。晕逐连城璧，轮随出塞车。

唐蓂遥合影，秦桂远分花。欲验盈虚理，方知道路赊。（张正见）[1]

上述诗作中，陈代君臣注重着意描摹月色，用笔工整，但极少言及边地征战，仅在末句点名相思离别之意。如此，不仅使得诗歌之重心倾向于《关山月》之“月”，使得本为横吹曲的《关山月》更加缠绵悱恻，失却了军曲原有的悲壮之美。

就古题乐府诗歌发展历程来看，赋题法的出现及其在南朝齐梁陈三代的繁盛，的确在一定程度上挽救了古题乐府诗歌，使其避免在拟古风气中陈陈相因走向僵化；但赋题法又几乎完全抛弃了古题本意，另辟蹊径从题面出发，更注重诗歌语言的精美，故而为后世儒家乐教理论所不容。此外，赋题法的产生不仅有文学方面的背景，也是齐梁之际汉魏古题为适应南方音乐而作出的变化。[2]可见，古题诗歌的发展，不仅受到不同时期文学思潮的影响，还与音乐变化息息相关，这也是乐府诗歌作为音乐文学形式区别其它文体的特别之处。

---

[1] 《乐府诗集》，第 335 页。

[2] 参见钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》，1995 年第 4 期；吴湘洲《论永明体的出现与音乐之关系》，《中国诗歌研究》第一辑，中华书局，2002 年版。

第二节 “依傍”与枷锁——乐府古题与乐府诗歌的千年纠结

乐府古题原本为曲名，与词牌、曲牌相仿。但不同的是，词、曲牌与词曲文本基本没有关联，乐府古题则对古题诗歌创作尚有一定限制。[①]古题诗歌实质上是“命题作文”：以古题为名的乐曲，其初创往往“感于哀乐，缘事而发”，声辞相互配合完成叙事和抒情，随着乐曲的传唱，曲题本身之情感含义逐渐固定，后世乐府诗歌创作大多需要遵循古题之本意。[②]这也导致乐府古题与乐府诗歌之间呈现出一种极度“纠结”的关系：一方面，以古题为名乃是乐府诗歌区别于徒诗的重要标志，且古题本身的礼乐文化属性又是古题乐府诗歌传播的重要保障；另一方面，古题对乐府诗歌内容有所限制，又会成为乐府诗歌创新的桎梏。古题乐府诗创作既依附于古题，其创作者又不甘受制于古题，这种矛盾伴随着乐府诗歌的发展，由汉魏始至隋唐甚而至于明清始终挥之不去。深入探讨这种纠结的诗题关系，从古题内部特质入手了解古题对乐府诗歌发展产生的种种影响，也可为当前的乐府学研究提供一个新的视角。

一、古题与乐府诗歌之创作

不同乐府诗作者对古题的接受程度和方式各有不同，据此，王运熙先生将乐府诗和古题名之间的关系分为三种：其一是二者完全重合；其二是诗歌与古题之义相近或是有所联系；其三是完全无关，仅赋写题面。[③]就诗歌与古题本意之间的关系而言，汉魏六朝以来，乐府诗歌创作又可分作两股潮流：一为“唱和古题，沿袭重复”，诗作并未突破古题之意，即王运熙所说之第一种；另一股则是“去古题化”，诗作试图摆脱乐府古题之限制，以至文不对题，大致包括王先生所言之后两种。这两股潮流分别演绎了乐府及乐府古题的文化和文学内涵：遵循古题者显然更重视古题本身的礼乐文化属性；而偏离古题者则更侧重从文学创新的角度出发。最关键的是，这两股潮流均是基于古题的某些内在特质，并在统治阶层及文人改造乐府古辞的过程中形成的。可见，古题与古题诗歌创作之间存在着深刻且复杂的联系。

首先，古题本身的命名方式会对后世拟作是否秉承古题之意有一定影响。古题之得名大都来自本辞或本事，就题名与本事、本辞的联系方式，大致可分为以下几类：

第一类诗题与本辞并无直接联系，大多数曲题名来自本辞首二三字，《铙歌》与《相和歌》

---

① 有少数古题，只是源自文学作品，如曹植之《美女篇》、《白马篇》等，并无同题乐曲，后世亦有拟作。

② 上世纪八九十年代王运熙先生《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》、钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》两文对此均有讨论，二者皆认为乐府古题对后人拟作诗歌内容有一定限制约束。王文刊于《乐府诗述论》（增补本），上海古籍出版社，2006 年版， 第 364 页；钱文刊于《北京大学学报》，1995 年第 4 期。近年又有颜庆余《论乐府古题的传统》，从音乐、意义、修辞等三个层面阐释了古题的传统，刊于吴相洲主编《乐府学》（第二辑），学苑出版社，2007 年版，第 217-235 页。

③ 王运熙《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》，《乐府诗述论》（增补本），第 364 页。

曲题大多以此种方式得名。如《有所思》、《君马黄》、《战城南》、《临高台》、《巫山高》、《对酒》、《鸡鸣》、《乌生八九子》等等，这种命名方式始自《诗经》之《国风》，题名和歌诗本身之主旨并无紧密联系，实际上是无题诗。此外，在《相和曲》中还有一部分曲题，与本辞诗句几乎没有任何关联，如《善哉行》、《悲哉行》、《满歌行》、《煌煌京洛行》、《步出夏门行》等。这种命名方式，使得诗题和诗歌文本之间的联系非常松懈，一旦古题的本辞、本事亡佚，古题之意也就会无从考知，吴兢《乐府古题要解》卷下所录之“乐府杂题”多为此类：

> 以上乐府杂题。案自《相逢狭路间行》已下，皆不知所起。自《君子有所思行》已下，又无本词。仲尼称不知则阙之，以俟知者。今但据后人所拟，采其意而注之。[①]

此处“所起”二字当解为“本事”，即古题起源之故事。就此来看，本事、本辞的失传造成了大量古题本意失落无考。如此，就为后世之拟诗文不对题提供了发挥的空间。

即使古题的本事、本辞流传后世，但因本辞俚质不再入于国家音乐机关演唱，或本辞自身即文意不清，其本意也就很少再对后世之拟作产生限制。如《善哉行》一曲，在曹魏时期深受曹氏父子喜爱，曹氏摈弃此曲之古辞“来日大难”自造新词，即与《善哉行》古辞本身文意混乱有关：

> 来日大难，口燥唇干。今日相乐，皆当喜欢。（一解）
>
> 经历名山，芝草翻翻。仙人王乔，奉药一丸。（二解）
>
> 自惜袖短，内手知寒。惭无灵辄，以报赵宣。（三解）
>
> 月没参横，北斗阑干。亲交在门，饥不及餐。（四解）
>
> 欢日尚少，戚日苦多。以何忘忧，弹筝酒歌。（五解）
>
> 淮南八公，要道不烦。参驾六龙，游戏云端。（六解）[②]

古辞乃四言诗，其主旨似是担忧命运福祸无常转而追求长生与享乐，各节之间又缺乏紧密的逻辑联系：一、二解言游仙求长生，五、六解亦言饮酒游仙，而三、四解则与此不同，先言酬报他人之恩，复言广接天下士人，不及于餐饭，似借用周公“一沐三握发，一饭三吐哺，犹恐失天下之士”之典故。六解之内容主题并不统一，这极可能是早期乐工制作歌词的痕迹。[③]故而，曹氏父子所制新词与古辞本意甚少联系，后世拟作《善哉行》一曲，也仅李白《来日大难》一首以游仙为主旨，并摹拟旧辞。

可见，许多古题本身与古辞联系就已松弛，加之后世上层阶级改造古题乐曲，古辞又多被

---

① 丁福保辑《历代诗话续编·乐府古题要解》，第54页。

② 《宋书·乐志》卷二十一，中华书局，1974年版，第616页。

③ 【清】冯班《钝吟杂录》即云：“又乐府采诗以配声律，出于伶人增损并合，剪截改窜亦多，自不应题目”，见于《清诗话》，上海古籍出版社，1978年，第42页。

弃用，以致古题本意隐微不明，这无疑为拟诗“望题生义”、“文不对题”提供了有利条件。

第二类起兴比喻型，即以某物起兴或比喻。如《野田黄雀行》其中以入网之黄雀来比喻不遇之士人，《雉朝飞》也是以雉鸟成双反喻一己孤单，《塘上行》即以池塘中之蒲草起兴。这类题目实际上与第一类并无实质区别，都无法与本辞之文意达成统一。

第三类是以古辞本身的主旨来命名，如《江南》以江南之人物风光为主题，《白头吟》以追求白首不渝的坚贞爱情为主旨、《苦寒行》言冬日行军之苦、《别鹤操》言夫妻分离，《从军行》言军旅之艰辛等等，这类曲题和歌诗文本联系较为密切，题意较为明显，因此后世少有离题之作。

第四类是以人物、地域、建筑等命名。以人物命名者，或为本辞、本事之人物，或为曲之作者，如《子夜》即相传南朝女子子夜作，《雁门太守行》则是因为诗歌以歌咏洛阳太守之德政为内容，《莫愁》相传乃是石城女子莫愁所歌，《王昭君》更是以王昭君故事为主要内容，《刘生》则称其豪侠任放，《秋胡行》言秋胡与其妻之故事，及《楚妃叹》、《婕妤怨》等等皆属此类。以地域、建筑为名者，或为歌曲之诞生及流行之地，抑或为歌曲所咏之地为名，一如今日之《太湖美》、《沂蒙小调》等歌曲，主要有《前溪歌》、《襄阳》、《石城乐》、《铜雀台》、《长门怨》等。这类诗题离题之作亦较少。

由以上分析来看，古题中与本辞、本事联系愈紧密者，愈少有离题之作。如《王昭君》一题自西晋石崇制曲，直至唐代唱和者甚多，据《乐府诗集》所录以相和曲《王昭君》为题者拟作 28 首，以与之相近的《明君词》为题者有 15 首，包括琴曲题《昭君怨》、《明妃怨》拟作 7 首，共计 50 首，无一偏离其旨；再如《铜雀台》一题，《乐府诗集》录其拟作共 29 首，亦无一离题。可知，古题题面本身是否清晰承载其本辞、本事之意义，也与后世拟作离题与否密切相关。

其次，古题的文化定位也会影响到诗人对古题本事、本意的态度。如前文所述，早在汉代，班固即视乐府为古《诗》之流；至于隋代，大儒文中子王通明确提出以乐府为《诗经》之后继，所谓“甄正乐府，取其雅奥，为三百篇以续《诗》”。文中子王通明言自己乃是步孔夫子之后，以乐府续《诗三百》，可见乐府作为《诗经》后继的地位业已确立。这一理论由初唐四杰绍继并对初盛唐时期的诗歌创作产生了极其重要的影响，唐人也以克绍《风》、《雅》自命，殷璠《河岳英灵集序》曾言：

> 自萧氏以还，尤增矫饰，武德初微波尚在，贞观末标格渐高，景云中颇通远调，开元十五年声律风骨始备矣。实由主上恶华好朴，去伪从真，使海内词人，翕然遵古，有周《风》、

《雅》，再阐今日。[①]

在这股复古大潮中，不乏有与文中子之论一脉相承之人，他们创作乐府诗以接续《诗经》，其中最值得关注的当属李白：

大雅久不作，吾衰竟谁陈？ 王风委蔓草，战国多荆榛。
龙虎相啖食，兵戈逮狂秦。 正声何微茫，哀怨起骚人。
扬马激颓波，开流荡无垠。 废兴虽万变，宪章亦已沦。
自从建安来，绮丽不足珍。 圣代复元古，垂衣贵清真。
群才属休明，乘运共跃鳞。 文质相炳焕，众星罗秋旻。
我志在删述，垂辉映千春。 希圣如有立，绝笔于获麟。 （《古风》其一）[②]

这首诗歌集中表达了李白乐府诗歌创作的指导思想：在盛唐时期追复元古思潮的影响下，李白希望重振以《诗经》为标志的风雅正声，如孔夫子般借“删述”建立不朽之德业。[③]结合李白之诗歌创作，不难发现李白正是借由古题乐府诗来实现其鸿鹄之志。

李白古题乐府诗歌不仅数量众多，共创作古题乐府诗歌约 124 首，几乎占到唐代汉魏古题乐府诗歌总量的 30%；而且和题极广，以一人之力几乎遍和古题。最重要的是，李白高度重视古题本事、古辞，其古题诗歌大都回归古题之本事、本辞，这也是其百余首古题乐府歌诗最显著的特征。在古题诗歌中，李白大量化用古题本事及古辞，使得古题乐府诗歌重新回归至古题本意。如前文所论之《善哉行》一曲，李白在拟作时即对前人所弃之古辞重新整理，并以古辞之首句为名作《来日大难》一诗：

来日一身，携粮负薪。道长食尽，苦口焦唇。
今日醉饱，乐过千春。 仙人相存，诱我远学。
海凌三山，陆憩五岳。 乘龙天飞，目瞻两角。
授以仙药，金丹满握。 蟪蛄蒙恩，深愧短促。
思填东海，强衔一木。 道重天地，轩师广成。
蝉翼九五，以求长生。 下士大笑，如苍蝇声。[④]

对比前文所引之古辞，不难看出，李白不仅沿用古辞之四言体制，还化用大量古辞原句，使得己作合于古辞游仙求长生之意。如上文所述，《善哉行》古辞原文文意较为混乱，李白对其进行了删节，仅提取古辞原作中较突出的一点——游仙，作为其诗歌的中心思想，使得诗歌

---

① 【唐】元结、殷璠等著《唐人选唐诗》（十种），上海：上海古籍出版社，1958 年版，第 41 页。
② 【唐】李白著，【清】王琦注《李太白全集》，中华书局，1977 年版，第 87 页。
③ 有关李白的复古文学思想，参见王运熙《李白文学思想的复古色彩》，《中国李白研究——纪念李白诞生 1300 周年国际学术研讨会论文集》，2001 年；雷乔英《李白乐府诗复变关系再考察》《第二届乐府与歌诗国际学术研讨会论文集》，2009 年。
④ 【唐】李白著，【清】王琦注《李太白全集》，中华书局，1977 年版，第 289 页。

既继承了古题本意，又取得了更高的艺术效果。最可贵的是，这首拟作与李白游仙诗纵横恣肆之一贯风格相一致，虽为拟古却毫无拘泥局促之感。在李白的其它古题乐府诗中，也大都如此，既实现了对古题本事、本辞的改造，又与李白诗歌的整体风格融为一体。再如这首《公无渡河》：

黄河西来决昆仑，咆哮万里触龙门。

波滔天，尧咨嗟。

大禹理百川，儿啼不窥家。

杀湍湮洪水，九州始蚕麻。

其害乃去，茫然风沙。

被发之叟狂而痴，清晨临流欲奚为？

旁人不惜妻止之，公无渡河苦渡之。

虎可搏，河难凭，公果溺死流海湄。

有长鲸白齿若雪山，公乎公乎挂罥于其间。

箜篌所悲竟不还。[①]

在这首诗歌中，李白先用夸张笔法渲染黄河之凶险，再用鲧禹治水之传说表达治水之艰难，最后述《公无渡河》之本事，古题之本事情节因而显得更加生动丰满。

李白以其天纵之笔为乐府古题本事、本辞润色增辉，针对这一成就，郁贤皓、傅如一、葛晓音、吴相洲等前贤学者早有精辟论断，共同指出了李白乐府诗歌与古题本事、本辞之间的紧密联系。[②]如郁贤皓认为："李白乐府诗……绝大多数是沿用旧题，这些诗篇在内容、气氛方面都与旧题本事、本辞及前人作品有着密切联系"。吴湘洲指出，李白对乐府古题的回归表现在他严守本事上。回顾李白"我志在删述"的创作理念，可知李白所删改的乃是古题之本辞，所叙述的正是古题之本事。而李白之所以选择创作古题乐府诗歌来效法孔夫子删诗，并在创作中回归古题本事、本辞，正是由于乐府古题作为《诗经》后继这一文化地位在隋唐时期的确立。可见，乐府及乐府古题的文化定位也会使得乐府诗歌创作主动与古题之本意对接。

再次，古题本身作为乐曲之名，乐曲的流传和表演过程，直接影响了古题拟作的创作方式和创作目的。大部分乐曲原本流传于民间，统治阶级采用之后，大多都嫌古辞俚质而按照自身审美要求改制新词。这不仅刺激了倚声制辞创作方式的出现，进而导致一首乐曲有数支歌辞，如《宋书·乐志》所录《善哉行》即有魏武帝、魏文帝、魏明帝等人数首新词，这些新词不仅

---

① 【唐】李白著，【清】王琦注《李太白全集》，中华书局，1977年版，第160页。

② 郁贤皓，《论李白乐府的特质》，《李白学刊》（第一辑）三联书店上海分店，1989年；傅如一，《李白乐府论》，《文学遗产》，1994年第1期；葛晓音，《论李白乐府的复与变》，《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社1998年，原载于《文学评论》1995年第2期。吴湘洲，《李白乐府诗综论》，收入《乐府与歌诗国际学术会议论文集》，2007年。

与古题全无关联，彼此之间内容主题也各不相同。可见，古题本身的音乐属性以及贵族阶层的改制共同推动了倚声制辞创作方式的出现，这种制作方式也成为后世乐府歌辞主要产生方式之一，使得乐府诗歌创作更容易受到人类求新求变审美需求的影响。

不可否认，新词新曲乃是音乐表演中的一个重要吸引点。相较于乐曲的制作，歌诗的拟写更容易为大多数文人所把握，故而，同一支曲子往往会有数首歌诗与之相配，如上述曹魏时期之《善哉行》一曲以及《短歌行》、《折杨柳行》、《步出夏门行》等曲。在这种趋势之下，古题乐府诗自然也会寻求对古题本义的突破。可见，乐府古题本身的音乐属性以及人类审美需求的不断变化成为乐府诗歌发展的重要推动力量。

综上，古题分别从文学、文化、音乐等角度对古题诗歌的创作产生了深远的影响。

二、古题与古题诗作之传播

宋代以前，印刷技术尚不发达，文人诗歌的传播，大多依赖结集、入乐歌唱、赠答、以及题壁等方式。而这在上述诸种传播模式中，乐府古题由于自身的音乐、文化属性使得古题诗歌的传播和保存较之徒诗更具优势。

诗歌借助音乐传播，古已有之。这是由于古时书写条件极其有限，诗歌多为口耳相传。在这种口头传播模式中，音乐乃是重要的媒介，入乐演唱不仅扩大诗歌影响的人群范围，更可延长诗歌流传的时间。如乐府古题其本辞、本曲大多即为进入国家音乐机关的民间乐歌，本辞本身大多为民间质俚之词，并不符合上层文人的审美观念，但是因为其配乐演唱，广泛流传，故而得以进入乐府并其流传至今。

虽然后世文人拟作并非都有入乐之机会，但是乐府古题依然以其文化地位为文人拟诗提供了更多的结集机会。在《隋书·经籍志》集部所录之总集中，有大量的乐府诗歌总集。其中甚至有分类收集的歌诗总集:郊庙歌诗总集，如《晋歌章》十卷、《陈郊庙歌辞》三卷(并录,徐陵撰)等;宴乐歌辞总集，《魏宴乐歌辞》（七卷）、《晋宴乐歌辞》（十卷）；鞞铎舞曲总集，如《奏鞞铎舞曲》二卷、《太乐备问锺铎律奏舞歌》四卷等；以及专门辑录三调歌辞并以此为名的总集，《齐三调雅辞》五卷、《三调相和歌辞》五卷、《三调诗吟录》六卷等。[①]

为了歌功颂德或是宴赏娱乐，历朝历代大都会创作本朝、整理前朝的乐府歌诗，这是国家礼乐文化建设的重要内容，也使得古题歌诗在录于诗作者别集之外，又多了一重录入乐府歌词总集的机会。而汉魏六朝时期，结集乃是文人诗作流传的一种重要途径，大多数诗歌尤其是徒诗只能收录于诗作者本人之别集，而乐府古题歌诗因其本身的音乐以及文化属性，不仅得以存

---

① 《隋书·经籍志》，中华书局，1973 年版，第 1084-1085 页。

于别集，还可录入乐府歌诗总集。这显然使得乐府古题歌诗较之徒诗更有优势流传至后世，这一点反过来又会促进文人创作乐府诗歌的积极性。

以上主要就创作和传播两大方面，讨论了乐府古题对乐府歌诗的积极意义。尽管古题对乐府歌诗的发展有不可替代的价值，但不可忽略的是，古题同时也是乐府歌诗的桎梏。古题对乐府诗歌发展的束缚在晋宋时期即已显现，由于古题对诗歌内容的影响，导致很多乐府诗歌对古辞亦步亦趋，后人对此一时期乐府诗歌创作方法总结为“拟篇法”。齐梁以来，“赋题法”大行其道，乐府诗歌的创作方法虽有创新，但是并未彻底脱离古题，直到唐代新乐府运动兴起，诗人才在古题之外另辟天地。

第三节 辞乐分离与古题乐府诗歌之发展

乐府诗歌作为一种依附于音乐的文学形式，乐府诗歌创作也必然受到音乐表演不断发展的影响。最初的歌诗无论是出自民间抑或是出于宫廷，与音乐都有着固定联系。随着乐府制度的建立，大量民间歌诗进入宫廷，由于古辞俚质不合于官方审美需求而被抛弃，由文人改制新词入乐演唱，乐曲与诗歌之间的稳定联系被打破。随着社会发展，文人乐府诗歌数量越来越多，但由于社会条件限制，并非所有文人歌诗都可入乐演奏尤其是进入国家音乐机构，这就导致歌诗与音乐的关系进一步疏离，乐府也跻身于案头文学中。可知所谓“辞乐分离”，实际上包含着多层次的意义：一是指原有歌辞与曲调之间稳定联系被打破，亦称为“辞调分离”；一是指文人歌辞无法进入国家音乐机构，即所谓“无诏伶人，故事谢丝管”；一是指文人歌诗完全脱离音乐，没有入乐演奏的机会。这种诗歌与音乐之间动态变化的关系，无论对于乐府诗歌还是古题都产生了重要影响。

一、辞乐分离与乐府诗歌的发展

文人大量介入乐府歌诗创作当始自曹魏时期。其时，曹操曹丕、曹植等人极为喜爱当时流行的来自民间的清商三调音乐，因嫌古辞俚质，就亲自为这些音乐谱写大量歌诗，导致乐曲和古辞之间原本稳定的联系开始松动，刘勰《文心雕龙·乐府》将此称之为“宰割辞调”。[①]在改制歌诗时，曹氏等人显然将古题本意弃之不顾，以古题写己意，如曹操之《陌上桑》：

驾虹霓，乘赤云，登彼九疑历玉门。济天汉，至昆仑，见西王母谒东君。

交赤松，及羡门，受要秘道爱精神。食芝英，饮醴泉，柱杖桂枝佩秋兰。

绝人事，游浑元，若疾风游欻飘飘。景未移，行数千，寿如南山不忘愆。[②]

再如《短歌行》：

周西伯昌，怀此圣德，参分天下，而有其二。

修奉贡献，臣节不坠。崇侯谗之，是以拘系。（一解）

后见赦原，赐之斧钺，得使征伐。为仲尼所称，达及德行，

犹奉事殷，论叙其美。（二解）

---

① 有关“宰割辞调”，范文澜认为其义指《宋书·乐志》所载魏明帝分相和曲为两部之事：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二”。见于范文澜《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962年版，第110页。牟世金《文心雕龙译注》认为“宰割辞调”指“分裂汉乐府的辞调，是说曹操等人用汉乐府旧调写与古题无关的新内容，即所谓以古题乐府写时事” 齐鲁书社，1981年版。周振甫《文心雕龙今译》又解释为“改作歌辞曲调”，中华书局，1986年，第69页。王运熙、周锋《文心雕龙译注》释“宰割辞调”为“分割古调，制作新曲”，上海古籍出版社，1998年，53页。观以上诸种解释，牟世金之说更贴近当时乐府诗歌创作实际。

② 《宋书·乐志》，第608页。

齐桓之功，为霸之首，九合诸侯，一匡天下。一匡天下，不以兵车。

正而不谲，其德传称。（三解）

孔子所叹，并称夷吾，民受其恩。赐与庙胙，命无下拜。

小白不敢尔，天威在颜咫尺。（四解）

晋文亦霸，躬奉天王。受赐珪瓒、秬鬯雕弓、卢弓、矢千，虎贲三百人。（五解）

威服诸侯，师之者尊，八方闻之，名亚齐桓。河阳之会，诈称周王，是以其名纷葩。（六解）[①]

以上两题中《陌上桑》本为叙罗敷巧拒使君之事，表现了女子端良坚贞的美德；而《短歌行》则是抒发对生命短促的哀叹，充满忧伤。然而，曹操的这两篇诗作和古题之原意甚至是情感都完全没有关系，诗歌所言全然是作者所想：《陌上桑》言游仙以求长生；《短歌行》历数了周文王、齐桓公、晋文侯广得天下人望依然忠心于周室，并以此自比。很显然此两篇与古题本事、本意已全然无涉。

虽然这种改变在刘勰看来不具有积极意义，但也正是辞调关系的改变，才使得乐府诗歌有了脱离古题限制在古题之外的发展道路，并为文人大量拟作开拓空间。晋宋时期，乐府得以正式成为一种文体，与曹魏时辞调分离文人乐府诗作大量产生是密不可分的。

同时，文人大量创作乐府歌诗，也为乐府歌诗更加多样化，不仅内容由“感于哀乐，缘事而作“变为抒发个人情怀，形式上也是三言、四言、五言各相不同。这种情况在曹魏三祖的歌诗中即已十分明显，如《善哉行》一曲，曹魏时被填入多支新词，必定极受欢迎。如前所述，六解之内容主题并不统一，如前文所论这可能是早期乐工歌词的特质，再看曹氏父子祖孙之作，共七首歌诗，其内容与形式则千差万别：

1、《朝日》、《善哉行》，文帝词。（五解）：

朝日乐相乐，酣饮不知醉。悲弦激新声，长笛吐清气。（一解）

弦歌感人肠，四坐皆欢说。寥寥高堂上，凉风入我室。（二解）

持满如不盈，有得者能卒。君子多苦心，所愁不但一。（三解）

慊慊下白屋，吐握不可失。众宾饱满归，主人苦不悉。（四解）

比翼翔云汉，罗者安所羁。冲静得自然，荣华何足为。（五解）

2、《上山》、《善哉行》，文帝词（六解）：

上山采薇，薄莫苦饥。溪谷多风，霜露沾衣。（一解）

---

① 《宋书·乐志》，第608-609页。

野雉群雊，猿猴相追。还望故乡，郁何垒垒，（二解）

高山有崖，林木有支。忧来无方，人莫之知。（三解）

人生若寄，多忧何为。今我不乐，岁月其驰。（四解）

汤汤川流，中有行舟。随波转薄，有似客游。（五解）

策我良马，被我轻裘。载驰载驱，聊以忘忧。（六解）

3、《朝游》、《善哉行》，文帝词（五解）：

朝游高台观，夕宴华池阴。大酋奉甘醪，狩人献嘉禽。（一解）

齐倡发东舞，秦筝奏西音。有客从南来，为我弹清琴。（二解）

五音纷繁会，拊者激微吟。淫鱼乘波听，踊跃自浮沉。（三解）

飞鸟翻翔舞，悲鸣集北林。乐极哀情来，惨亮摧肝心。（四解）

清角岂不妙，德薄所不任。大哉子野言，弭弦且自禁。（五解）

4、《古公》、《善哉行》，武帝词（七解）：

古公亶甫，积德垂仁。思弘一道，哲王于幽。（一解）

太伯仲雍，王德之仁。行施百世，断发文身。（二解）

伯夷叔齐，古之遗贤。让国不用，饿殂首山。（三解）

智哉山甫，相彼宣王。何用杜伯，累我圣贤。（四解）

齐桓之霸，赖得仲父。后任竖刁，虫流出户。（五解）

晏子平仲，积德兼仁。与世沈德，未必思命。（六解）

仲尼之世，王国为君。随制饮酒，扬波使官。（七解）

5、《自惜》、《善哉行》，武帝词（六解）：

自惜身薄祜，夙贱罹孤苦。既无三徙教，不闻过庭语。（一解）

其穷如抽裂，自以思所怙。虽怀一介志，是时其能与。（二解）

守穷者贫贱，惋叹泪如雨。泣涕于悲夫，乞活安能睹。（三解）

我愿于天穷，琅邪倾侧左。虽欲竭忠诚，欣公归其楚。（四解）

快人曰为叹，抱情不得叙。显行天教人，谁知莫不绪。（五解）

我愿何时随，此叹亦难处。今我将何照于光耀，释衔不如雨。（六解）

6、《我徂》、《善哉行》，明帝词（八解）：

我徂我征，伐彼蛮虏。练师简卒，爰正其旅。（一解）

轻舟竟川，初鸿依浦。桓桓猛毅，如罴如虎。（二解）

发炮若雷，吐气成雨。旄旍指麾，进退应矩。（三解）

百马齐辔，御由造父。休休六军，咸同斯武。（四解）

兼涂星迈，亮兹行阻。行行日远，西背京许。（五解）

游弗淹旬，遂届扬土。奔寇震惧，莫敢当御。（六解）

虎臣列将，怫郁充怒。淮泗肃清，奋扬微所。（七解）

运德耀威，惟镇惟抚。反旆言归，告入皇祖。（八解）

7、《赫赫》、《善哉行》，明帝词（四解）：

赫赫大魏，王师徂征。冒暑讨乱，振耀威灵。（一解）

泛舟黄河，随波潺湲。通渠回越，行路绵绵。（二解）

采旄蔽日，旗旒翳天。淫鱼滟滪，游戏深渊。（三解）

唯塘泊，从如流。不为单，握扬楚。心惆怅，歌《采薇》。

心绵绵，在淮肥。愿君速捷蚤旋归。（四解）[1]

其中魏文帝三首，魏武帝和魏明帝各两首。魏武帝《古公》一篇与前引之《短歌行》之《周西》一样都是追述前代明君贤臣的功德业绩；《自惜》一篇则是五言诗，感叹自己命运之艰难，人生之潦倒，当为其早期诗作。魏文帝《朝日》、《上山》两篇皆为远游以求忘忧，而《朝游》一诗则始言宴赏歌舞之乐，终则重申儒家以乐养德的音乐思想。而魏明帝《我徂》、《赫赫》两篇则是正统的礼乐制作，并未带有任何私人情感，与乃祖乃父之作大为不同。可见，辞调分离，确实为乐府诗歌创作提供了更多的发挥余地，齐梁时期的“赋题法”，便基于此而诞生。

表面上看，辞乐分离似乎使得乐府歌诗与乐曲之间的固定联系越来越松弛，但事实上，却促进了诗歌与音乐更自由的结合。乐府初起之时，歌辞或由乐工写定，填入乐曲；或由宫廷贵胄所作，再由专门机构制乐，艺术的生产本就极度有限，故而才有歌辞与乐曲之间的固定联系。随着社会的发展，音乐表演不再局限于帝王贵室，但乐曲的生产较之于歌诗的写作依然困难，文人很难为自己的每一首新诗自度新曲。[2]也就是说“新词”较之“新声”更易得，诗歌较多而乐曲较少，在客观上迫使多首诗歌必须合于同一支乐曲，因而也就出现了“倚声制辞”的创作方式。为使诗歌更便于入乐，沈约等人便着意于声律，“永明体”的出现也是诗乐结合的必然产物。[3]诗歌与音乐的联系更加泛化，即几乎每一首合乎永明声律的诗歌都可入乐演唱。至唐代由“永明体”发展而来的近体诗平仄工整，更易于入乐演唱。[4]可见，辞乐分离解除了诗

---

[1] 《宋书·乐志》，第613-615页。

[2] 后世可以为自己新诗、新词度曲的文人也不过有王维、周邦彦、姜夔等寥寥数人，可知度曲之难。

[3] 有关“永明体”诗歌与音乐的关系，学界多有论辩，吴湘洲先生《论“永明体”的出现与音乐的关系》认为“永明体”之所以重视诗歌音律，正是为了入乐。

[4] 【唐】薛用弱《集异记》所载之“旗亭画壁”故事便证明唐代近体诗歌与音乐充分自由结合：开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣齐名。时风尘未偶，而游处略同。一日，天寒微雪，三人共诣旗亭，贳酒小饮，忽有梨园伶官十数人，登楼会宴。三

歌与乐曲之间具化的联系，使得几乎所有诗歌都获得入乐机会，音乐与诗歌得以更广泛自由的结合，彼此的联系也更加紧密。

二、辞乐分离与乐府古题的发展

辞乐分离促使同一乐曲出现多支歌辞，后人在记录时词曲分录，即先列一曲，其后附录不同歌辞，每一歌辞即以其首二字命名，如郭茂倩《乐府诗集》所言：

《歌录》曰："《名都》、《美女》、《白马》，并《齐瑟行》也。曹植《名都篇》曰：'名都多妖女。'《美女篇》曰：'美女妖且闲。'《白马篇》曰：'白马饰金羁。'皆以首句名篇，犹《艳歌罗敷行》有《日出东南隅篇》，《豫章行》有《鸳鸯篇》是也。"[①]

这种以首句名篇情况在魏晋六朝时期已是极为普遍，据《古今乐录》：

《觐歌》，《张录》云无辞，而武帝有"往古"篇。《东门》，《张录》云无辞，而武帝有"阳春"篇。

《豫章行》，王僧虔云《荀录》所载"古白杨"一篇今不传。

王僧虔《技录》云《折杨柳行歌》文帝"西山"、"古默然"二篇今不歌。[②]

这种记录方式催生了一些纯粹作为歌诗题目的古题，如曹植《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》等。这种古题本身并非音乐之曲调，而是歌辞之首二字，这一点从其题目中之"篇"便可看出。这是由于魏晋时期并非所有文人之乐府诗作都可入于乐府，无法入乐者，多以文本形式流传。即使曹植贵为陈王，其诸多乐府诗作也仅有数篇入于曹魏清商署演奏。[③]（详见后文）尽管根据《歌录》记载，《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》入于乐府杂曲《齐瑟行》，[④]但并不如其它乐府古题如《陌上桑》、《善哉行》等一样表示曲调，后世却依然不断有拟作，如曹植《美女篇》：

美女妖且闲，采桑歧路间。柔条纷冉冉，落叶何翩翩。攘袖见素手，皓腕约金环。

诗人因避席偎映，拥炉火以观焉。俄有妙妓四辈，寻续而至，奢华艳曳，都冶颇极。旋则奏乐，皆当时之名部也。昌龄等私相约曰："我辈各擅诗名，每不自定其甲乙。今者，可以密观诸伶所讴，若诗人歌词之多者，则为优矣。"俄而，一伶拊节而唱曰："寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。"昌龄则引手画壁曰："一绝句！"寻又一伶讴之曰："开箧泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。"适则引手画壁曰："一绝句！"寻又一伶讴曰："奉帚平明金殿开，且将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。"昌龄则又引手画壁曰："二绝句！"涣之自以得名已久，因谓诸人曰："此辈皆潦倒乐官，所唱皆巴人下里之词耳！岂阳春白雪之曲，俗物敢近哉？"因指诸妓之中最佳者曰："待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争衡矣！脱是吾诗，子等当须列拜床下，奉吾为师！"因欢笑而俟之。须臾，次至双鬟发声，则曰："黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。"涣之即揶揄二子，曰："田舍奴！我岂妄哉？"因大谐笑。诸伶不喻其故，皆起诸曰："不知诸郎君，何此欢噱？"昌龄等因话其事。诸伶竞拜曰："俗眼不识神仙，乞降清重，俯就筵席！"三子从之，饮醉竟日。《博异志·集异记》，中华书局，1980年版，第11页。

① 《乐府诗集》，第911页。

② 【陈】释智匠：《古今乐录》，见【清】王谟辑：《汉魏遗书钞》，嘉庆三年刻本，第30页。

③ 此处所言之入乐乃是指入于乐府演奏，并为正史乐志所记载。有关曹植诗歌入乐之问题参见向回《曹植乐府不入乐说质疑》，《暨南学报》，2008年第1期。

④ 《乐府诗集》，第911页。

头上金爵钗，腰佩翠琅玕。明珠交玉体，珊瑚间木难。罗衣何飘摇，轻裾随风还。

顾盼遗光彩，长啸气若兰。行徒用息驾，休者以忘餐。借问女安居，乃在城南端。

青楼临大路，高门结重关。容华耀朝日，谁不希令颜？媒氏何所营？玉帛不时安。

佳人慕高义，求贤良独难。众人徒嗷嗷，安知彼所观？盛年处房室，中夜起长叹。[①]

曹植此篇始以罗敷故事开篇，前半部分化用了《陌上桑》故事对罗敷的与描写渲染，文中则笔锋一转以美女喻君子，感叹君子之不遇。尽管汉魏以来并无《美女篇》这样的古曲，但从晋至隋依然有不少拟作：

美人一何丽，颜若芙蓉花。一顾乱人国，再顾乱人家。未乱犹可奈何？（晋·傅玄）

佳丽尽关情，风流最有名。约黄能效月，裁金巧作星。粉光胜玉靓，衫薄拟蝉轻。

密态随流脸，娇歌逐软声。朱颜半已醉，微笑隐香屏。（梁·简文帝）

京洛多妖艳，余香爱物华。恒临邓渠水，共采邺园花。时摇五明扇，聊驻七香车。

情疏看笑浅，娇深眄欲斜。微津梁长黛，新溜湿轻纱。莫言人未解，随君独问家。

（隋·卢思道）[②]

虽然拟作并未沿袭曹植《美女篇》之诗意，但其主旨依然是围绕着“美女”进行描写。这种本身无曲调而后世仍有拟作的古题，在曹植乐府诗之中还有不少，如《远游篇》，北周王褒《轻举篇》即拟之：

《楚辞·远游》章句曰：“悲时俗之迫阨兮，愿轻举而远游。质菲薄而无因兮，焉托乘而上浮。”王逸云：“《远游》者，屈原之所作也。屈原履方直之行，不容于世，困于谗佞，无所告诉，乃思与仙人俱游戏，周历天地，无所不至焉。”周王褒又有《轻举篇》，亦出于此。[③]

《仙人篇》则有南朝齐人陆瑜《仙人览六著篇》以曹诗之首句为题进行拟作：

《乐府广题》曰：“秦始皇三十六年，使博士为《仙真人诗》，游行天下，令乐人歌之。”曹植《仙人篇》曰：“仙人揽六著。”言人生如寄，当养羽翼，徘徊九天，以从韩终、王乔于天衢也。齐陆瑜又有《仙人览六著》篇，盖出于此。[④]

此外，《斗鸡篇》亦有梁代刘孝威之拟作：

游目极妙伎，清听厌宫商。主人寂无为，众宾进乐方。长筵坐戏客，斗鸡观闲房。

群雄正翕赫，双翘自飞扬。挥羽邀清风，悍目发朱光。嘴落轻毛散，严距往往伤。

---

① 【魏】曹植著、赵幼文校注《曹植集校注》，人民文学出版社，1984年版，第384页。
② 《乐府诗集》，第913-914页。
③ 《乐府诗集》，第922页。
④ 《乐府诗集》，第923页。

长鸣入青云，扇翼独翱翔。愿蒙狸膏助，常得擅此场。（曹植）

丹鸡翠翼张，斗敌复专场。翅中含芥粉，距外耀金芒。气踰上党列，

名愧下鞠良。祭桥愁魏后，食跖忌齐王。愿赐淮南药，一使云间翔。（刘孝威）[1]

这两首诗歌之内容还是比较接近，都是在从不同角度描写斗鸡，可见这类古题对拟作的内容也有影响。

诸如此种由曹植自创、无同名乐曲的乐府诗题，在曹植集中还有很多，如《盘石篇》、《驱车篇》、《驱车篇》、《种葛篇》、《吁嗟篇》、《鰕{鱼旦}篇》等。不仅曹植自创之诗题在后世大都有拟作，这种创作模式后世亦有不少人效仿，其中以晋代张华最为突出。张华集中创作了《轻薄篇》、《游猎篇》、《壮士篇》等新题乐府诗篇，在后世也有不少拟作。此外，还有傅玄《秋兰篇》、《龟鹤篇》、《飞尘篇》，鲍照则有《松柏篇》，梁简文帝亦有《采菊篇》等等。这些脱离音乐建立于诗歌基础上的乐府古题，减轻了乐府文学对音乐的依赖，增强了乐府诗歌的文学性。[2]

就自创新题这一点来看，上述乐府诗题与唐代新乐府题颇为相似，但其实二者本质并不相同。首先，就诗题来看曹植、傅玄、张华等自创的古题，其实并非真正意义上的诗题。这些诗题绝大部分来自其诗首句首二字，前述曹植之《名都篇》源自首句“名都多妖女”、《白马》源自“白马饰金羁”，《美女》源自“美女妖且闲”等等。诸如此类者还有《盘石篇》源于“盘石山巅石”、《驱车篇》源于“驱车掸驽马”、《种葛篇》源于“种葛南山下”、《吁嗟篇》源于“吁嗟此转蓬”、《鰕{鱼旦}篇》源于“鰕{鱼旦}游潢潦”、张华《轻薄篇》源于“末世多轻薄”傅玄《秋兰》源于“秋兰荫玉池”、鲍照之《松柏篇》源于“松柏受命独”，可见，以上诗题只是诗歌首句中摘录而来，与诗歌文本之主旨并无紧密联系。这种以首句命篇的方式与“即事名篇，无复依傍”的元白新乐府题存在着本质区别。故而，仅以命题方式而论二者就已经大相径庭，遑论在诗歌内容方面的巨大差异。可见，曹植等以首句名篇所创作的乐府诗与元白新乐府迥乎不同。

实际上，曹植等人的这种命题方式依然是由于辞乐分离而产生的，但此处之辞乐分离乃指歌诗不能入乐府演唱。在封建社会中，乐府作为国家音乐机构，其所采用的歌诗大都为帝王贵戚或是身受王命的文人所创作，一般文人的诗作并没有资格进入乐府，曹植《鞞舞哥序》云：

汉灵帝《西园故事》，有李坚者，能《鞞舞》。遭乱，西随段煨。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲改作新哥五篇，不敢充之

[1] 《乐府诗集》，第927-928页。

[2] 【宋】郭茂倩《乐府诗集》卷六十四“杂曲歌辞”：“《松柏篇》，鲍照拟傅玄乐府《龟鹤篇》而作也”，第930页。

黄门，近以成下国之陋乐焉。[1]

曹植虽贵为公子，但由于政治斗争失败，其所作之歌诗亦甚少进入曹魏乐府机关清商署，黄侃《文心雕龙札记》中说："案子建诗用入乐府者，惟《置酒》（《大曲·野田黄雀行》）、《明月》（《楚调·怨诗》）及《鞞舞歌》五篇而已，其余皆无诏伶人。"[2]其余未进入清商署的，虽然也有入乐之机会，但仅能在曹植自己的宫殿中演唱，如《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》皆入于杂曲《齐瑟行》，确如曹植所言"以成下国之陋乐"。如此，便不能冠以乐府音乐"清商三调"之曲名，仅能有首句名篇传于后世。而且，根据上引《古今乐录》，这种以首句名篇的方式在魏晋时期已经广泛存在，魏武帝、魏文帝之歌诗以采用此种方式记录，但却未以首句为新题传至后世，也是因为其歌诗可入于乐府演唱，可以乐曲之题流传。

一方面，辞乐分离导致了古题和歌诗之间意义上的联系被打破，乐府诗歌提供了广阔的发展空间；另一方面，辞乐分离还催生了与音乐无关的乐府古题。可知，辞乐分离促进原本依附于音乐的歌辞向着独立文学体裁发展，并最终形成了作为一种诗体的乐府诗；但同时辞乐分离也导致了古题诗歌对古题本意的疏离，弱化了乐府古题本意对乐府诗歌创作的影响。

乐府古题传统本身具有多重含义，对后世乐府研究和创作都具有重要意义。而汉魏六朝乐府诗歌即在对古题传统的承继和突破中不断向前发展。古题与乐府诗歌之间的矛盾与生俱来，是否突破古题束缚成为南北朝时期每一位乐府诗人都要面对的选择。随着艺术生产的发展，辞乐之间的固定联系被打破，由于辞多曲少，导致文人乐府歌诗大多以文本方式流传，同时也出现了纯粹文学意义的乐府古题。

---

[1] 《宋书·乐志》，第551页。

[2] 黄侃《文心雕龙札记》，上海古籍出版社，2000年版，第43页。

第三章 《乐府古题要解》的诞生背景与撰作

古题作为集音乐、文学、历史、政治多重意义于一身的文化符号，在唐代即已受到集中关注，尤其是在开元天宝时期，集中出现了包括吴兢《要解》在内的三种解题著作，可见古题在当世必定是研究之“热门”，而这也必与唐代的国家政治、音乐文化、文学思潮密切相关，同时也还与吴兢的政治理想以及学术思想密不可分。

第一节 政治背景——唐初国家文化政策的确立与礼乐文化的复兴

礼乐文化的核心就是以礼乐为主导方式，以儒家道德来教化人心，其本质就是以政治文化建设来统治思想。唐代，由于其社会历史环境的变化，国家政策也产生了一些不同于前代的新变化，礼乐文化终于再度成为国家文化之主流。

一、初唐政治思想的确立——崇儒

唐代统治者在立国之初就确定了崇儒的政策基调，“及高祖建义太原，初定京邑，虽得之马上，而颇好儒臣”（《旧唐书·儒学传序》），义宁三年（617）即开设国子学，建立了系统的学校教育体系，又在武德二年（619）六月戊戌颁布《令国子学立周公孔子庙诏》：

> ……粤若宣父，天资睿哲；经纶齐、鲁之内，揖让洙、泗之间；综理遗文，弘宣旧制。四科之教，历代不刊；三千之文，风流无歇。惟兹二圣，道著群生，守祀不修，明褒尚阙。朕君临区宇，兴化崇儒，永言先达，情深绍嗣。宜令有司于国子学立周公、孔子庙各一所，四时致祭。仍博求其后，具以名闻，详考所宜，当加爵土。是以学者慕向，儒教聿兴[①]

此文中，唐高祖表达了对周公和孔子二位圣人追慕之情，明言兴儒、重儒之志。此后，又再接再厉：“七年，高祖释奠焉，以周公为先圣，孔子配。九年封孔子之后为褒圣侯。”[②]太宗即位后又将这一事业继续向前，通过一系列的举措使得儒学教育得到极大的发展，儒学社会地位迅速上升，《贞观政要·崇儒学》：

> 贞观二年，诏停周公为先圣，始立孔子庙堂于国学，稽式旧典，以仲尼为先圣，颜子为先师，而边俎豆干戚之容，始备于兹矣。是岁大征天下儒士，赐帛给传，令诣京师，擢以不次，布在廊庙者甚众。学生通一大经已上，咸得署吏。……太宗又数幸国学，令

---

① 《旧唐书》，第4940页。
② 《新唐书·礼乐志》，第373页。

祭酒、司业、博士讲论，毕，各赐以束帛。四方儒士负书而至者，盖以千数。俄而吐蕃及高昌、高丽、新罗等诸夷酋长，亦遣子弟请入于学。于是国学之内，鼓箧升讲筵者，几至万人，儒学之兴，古昔未有也。

贞观十四年诏曰："梁皇侃、褚仲都，周熊安生、沈重，陈沈文阿、周弘正、张讥，隋何妥、刘炫，并前代名儒，经术可纪，加以所在学徒，多行其讲疏，宜加优赏，以劝后生，可访其子孙见在者，录姓名奏闻。"

二十一年诏曰："左丘明、卜子夏、公羊高、谷梁赤、伏胜、高堂生、戴圣、毛苌、孔安国、刘向、郑众、杜子春、马融、卢植、郑玄、服虔、何休、王肃、王弼、杜预、范甯等二十有一人，并用其书，垂于国胄，既行其道，理合褒崇，自今有事于太学，可并配享尼父庙堂。"其尊儒重道如此。[①]

综合上述文献可知，唐太宗时期的儒学兴盛的表现主要为以下几点：

其一、继续提高孔子、颜回等儒家先圣以及前代名儒的地位，完善祭祀的礼仪；其二、在政治中提拔儒士、重用儒士，将修习儒学和入仕为官相联系；其三、重视儒学的教育传播，在学校教育中以儒学为主导内容，并不断扩大学校教育的规模；其四、褒奖前代名儒之后人，使得儒学与儒士一时间尊崇至极。而这种崇儒的政策，也在唐代后继帝王如玄宗等手中延续发展。

唐高祖与唐太宗如此重视儒学，乃是由于他们共同认识到了儒学的政治功用。如《隋书•儒学传序》于贞观年间成书，由魏征修撰，最能反映其时官方对于儒学的认识：

儒之为教大矣，其利物博矣。笃父子，正君臣，尚忠节，重仁义，贵廉让，贱贪鄙，开政化之本源，凿生民之耳目，百王损益，一以贯之。虽世或污隆，而斯文不坠，经邦致治，非一时也。[②]

再如《贞观政要》相关条文也生动记述太宗君臣的讨论：

贞观二年，太宗问黄门侍郎王珪曰："近代君臣理国，多劣于前古，何也？"对曰："古之帝王为政，皆志尚清静，以百姓之心为心。近代则唯损百姓以适其欲，所任用大臣，复非经术之士。汉家宰相，无不精通一经，朝廷若有疑事，皆引经决定，由是人识礼教，理致太平。近代重武轻儒，或参以法律，儒行既亏，淳风大坏。"太宗深然其言。自此百官中有学业优长、兼识政体者，多进其阶品。累加迁擢焉。[③]

由以上论述来看，唐初的统治者充分认识到儒学的政治功效：匡正天下，有益于君臣尊卑

---

① 【唐】吴兢撰、谢保成集校《贞观政要集校》，376页、379页，中华书局，2003年版。后所引《贞观政要》皆为此版本

② 《隋书》，第1705页。

③ 《贞观政要集校》，第29页。

贵贱秩序的确立；教化人心，使得风俗淳朴，有益维护统治秩序的稳定；近代即南北朝政治的动荡混乱则主要是因其重武轻儒。由此，也就难怪他们要将儒学和国家兴亡、政治清明紧密联系在一起。这种政治思想的确立必然会导致按儒家政治理论来指导国家思想文化建设。

二、儒家思想体系内的国家文化建设——礼乐教化

（一）行帝道、王道，求太平之治

尽管高祖、太宗虽自立国之初即崇儒，但是统摄全局的政策也并非直接定位礼乐教化之法，至太宗时经过魏征等人的努力，太宗才坚定走礼乐治国的政治路线：

> 贞观四年，太宗与秘书监魏征从容论自古理政得失，因曰："当今大乱之后，造次不可致理。"征曰："不然，凡人在危困，则忧死亡。忧死亡，则思理。思理则易教。然则乱后易教，犹饥人易食也。"太宗曰："善人为邦百年，然后胜残去杀。大乱之后，将求致理，宁可造次而望乎？"征曰："此据常人，不在圣哲。若圣哲施化，上下同心，人应如响，不疾而速，期月而可，信不为难，三年成功，犹谓其晚。"太宗以为然。封德彝等对曰："三代以后，人渐浇讹，故秦任法律，汉杂霸道，皆欲理而不能，岂能理而不欲？若信魏征所说，恐败乱国家。"征曰："五帝、三王，不易人而化。行帝道则帝，行王道则王，在于当时所理，化之而已。考之载籍，可得而知。昔黄帝与蚩尤七十馀战，其乱甚矣，既胜之后，便致太平。九黎乱德，颛顼征之，既克之后，不失其理。桀为乱虐，而汤放之，在汤之代，即致太平。纣为无道，武王伐之，成王之代，亦致太平。若言人渐浇讹，不返纯朴，至今应悉为鬼魅，宁可复得而教化耶？"德彝等无以难之，然咸以为不可。
>
> 太宗每力行不倦，数年间，海内康宁，突厥破灭。因谓群臣曰："贞观初，人皆异论，云当今必不可行帝道、王道，惟魏征劝我。既从其言，不过数载，遂得华夏安宁，远戎宾服。突厥自古以来，常为中国勍敌，今酋长并带刀宿卫，部落皆袭衣冠，使我遂至于此，皆魏征之力也。"[①]

这段文字生动记录了贞观初年，唐太宗确立治国方针时所经历的争议。太宗经历大乱之后一心求治，政治目标非常明确，但是对于如何实现这目标太宗并无良策，魏征极力宣扬儒家的"教化论"有"速成"之功效，太宗也终于坚决地走上礼乐教化之路。

（二）初唐礼乐政治

在确立了礼乐治国的政策之后，唐太宗采取了更实际的举措，于贞观七年颁布了唐代的第

---

① 《贞观政要集注》，第 36 页。

一部礼书《贞观礼》。唐太宗《颁行堂礼及郊庙新乐诏》云：[①]

先王之辨方正位，体国经野，象天地以制法，通神明以施化，乐由内作，礼自外成，可以安上治民，可以移风易俗，揖让而天下治者，其惟礼乐乎！固以同节同和，无声无体，非饰玉帛之容，岂崇钟鼓之奏。日往月来，朴散淳漓，淫慝以兴，流湎忘本。鲁昭所习，惟在折旋；魏文所重，止于郑卫，秦氏纵暴，载籍咸亡，汉朝修缉，典章不备。时更战国，多所未遑，雅道沦丧，历兹永久。

朕恭承明命，嗣膺宝历，惧深驭朽，情切纳隍。……盖知礼乐之情者能作，识礼乐之文者能述，作者之谓圣，述者之谓明。朕虽德谢前王，而情深好古。伤大道之既隐，惧斯文之将坠，故广命贤才，傍求遗逸，探六经之奥旨，采三代之英华。古典之废于今者，咸择善而修复；郑声之乱于雅者，并随违而矫正。莫不本之人心，稽乎物理，正情性而节事宜，穷高深而归简易。用之邦国，彝伦以之攸叙；施之律度，金石于是克谐。今修撰既毕，可颁天下，俾富教之方，有符先圣；人伦之化，贻厥后昆。[②]

这篇诏书历数姬周以来之礼乐沦丧与国家命运的密切关系，极言礼乐之政治功用，并奉之为治世之良方。太宗之所以如此崇尚礼乐，还和其政治理想有关。在儒家政治思想中，三代之治始终是后人仰慕的经典，太宗接受了儒家政治思想，自然也就将本朝的政治目标定位于追平三代——这个儒学经典中的乌托邦，太宗本人自然也就将尧舜圣君作为自己的示范。值得注意的是，太宗及其群臣并未视三代之治以及尧舜之圣明为遥不可及，相反无论当时还是其后世，都将此作为可以实现的政治目标，如唐太宗于其诗文中屡次表达了这样的政治理想：

虽无舜禹迹，幸欣天地康。车轨同八表，书文混四方。（《正日临朝》）

孤屿含霜白，遥山带日红。于焉欢击筑，聊以咏南风。（《重幸武功》）

穆矣熏风茂，康哉帝道昌。继文遵后轨，循古鉴前王。（《元日》）

抽思滋泉侧，飞想傅岩中。已获千箱庆，何以继熏风。（《秋暮言志》）[③]

无论是明言以尧舜自期，还是含蓄地歌咏虞舜所制之《南风》（《熏风》），太宗的心迹都已表露无疑。[④]为追步尧舜，太宗极度尊崇儒学，由此，礼乐被认定为实现天下大定的通途。太宗君臣都认为倘若大兴礼乐，便可教化人心、四海咸服，实现“揖让而天下治”的梦想。

高宗继位之后继承了太宗对儒学以及礼乐文化的政策，于显庆三年（659年）颁布了唐代

---

① 详参高明士《论武德到贞观礼的成立——唐朝立国政策的研究之一》（刊于《第二届国际唐代学术会议论文集》，文津出版社，1993年，1159-1214页。

② 【宋】宋敏求著《唐大诏令集》，商务印书馆，1959年版，第465页。

③ 吴云、冀宇校注《唐太宗全集校注》，第19、23、45、54页。

④ 【汉】郑玄注、【唐】孔颖达疏《礼记正义·乐记》：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》”。见李学勤主编《十三经注疏·礼记正义》，北京大学出版社，1999年版，第1099页。

的第二部礼典《显庆礼》。由于高宗喜求隐逸，又在咸亨二年十月下诏访求明习礼乐的逸士高人，《访习礼乐诏》：

礼乐之用，其来尚矣。朕诞膺明命，克光丕历，思隆颂声，以康至道。而曲台阐训，犹乖揖让之容；太乐登歌，徒纪铿锵之韵。良以教亏绵蕞，学阙瞽宗，兴言盛业，寤叹盈怀。然则幽诚所著，纵九皋而必闻；忠信具存，在十室而无弃。但虑习俎之彦，韫迹于闾阎；辨铎之英，韬声于林薮。夫良玉无胫，求之斯来；真龙难睹，好之而至。其四方士庶，及邱园栖隐，有能明习礼乐，详究音律，于行无遗，在艺可录者，并宜令州县搜扬博访，具以名闻。[①]

从诏令的内容来看，高宗的确延续了太宗重视礼乐的政治思想，但结合高宗朝的事实则可知，高宗好礼乐乃为配合其封禅，如麟德三年封禅泰山，提出“功成化洽，礼盛乐和”，仅将礼乐作为一种歌功颂德的道具，对太宗所提倡的以礼乐来实现教化天下这一根本政治目的并未予以推进。[②]

（三）盛唐礼乐政治

玄宗即位后励精图治，思振先祖之业，在张说等重臣的辅佐之下，唐代礼乐制作在开元十年之后迎来了全盛，主要表现为：一、先后举行一系列重大礼仪祭祀活动；二、制订《开元礼》、《大唐乐》；三、礼乐观念深入士人之心。

玄宗在开元十年之后进行了一系列的重大礼仪祭祀活动：开元十年改宗庙七庙为九庙；[③]又与开元十一年春、秋两季祀后土；开元十一年十一月戊寅，亲祀南郊祭祀天，大赦天下。在重建祖庙、祭祀天地之后，又在开元十三年举行了泰山封禅大典。[④]《开元十三年封泰山诏》云：“自古受命而王者，曷尝不封泰山，禅梁父，答厚德，告成功，三代之前，罔不由此”，可见，玄宗将祭祀活动作为礼乐政治的重要内容。[⑤]

在以上的祭祀活动之中，仪注的制定是在《贞观礼》、《显庆礼》的基础上结合盛唐时期实际需要改定，在宏大的礼仪实践之后，萧嵩等人最终于开元二十年编订唐代五礼，即《开元礼》，《旧唐书·礼仪志》载：

（开元）十四年，通事舍人王嵒上疏，请改撰《礼记》，削去旧文，而以今事编之。诏付集贤院学士详议。右丞相张说奏曰：“《礼记》汉朝所编，遂为历代不刊之典。今去

---

① 【宋】宋敏求编《唐大诏令集》，商务印书馆，1959年版，第465-466页。

② 有关高宗、武后的礼乐政治思想，详参葛晓音《盛唐“文儒”的形成和复古思想的滥觞》，见于《诗国高潮和盛唐文化》，北京大学出版社，1998年版，第276页。

③ 《通典》卷四七《天子宗庙》：开元十年，制移中宗神主就正庙，仍创立九室。其后制献祖、懿祖、太祖、代祖、高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗太庙九室也”。中华书局，1988年版，第1315页。

④ 《旧唐书·礼仪志》，中华书局，1975年版，第898页。

⑤ 《唐大诏令集》卷六六，第370页。

圣久远，恐难改易。今之五礼仪注，贞观、显庆两度所修，前后颇有不同，其中或未折衷。望与学士等更讨论古今，删改行用。”制从之。初令学士右散骑常侍徐坚及左拾遗李锐、太常博士施敬本等检撰，历年不就。说卒后，萧嵩代为集贤院学士，始奏起居舍人王仲丘撰成一百五十卷，名曰《大唐开元礼》。二十年九月，颁所司行用焉。[①]

四库馆臣赞此典为“粲然勒一代典制”（《四库全书总目提要·史部》），足见盛唐时期礼乐制作的力度之大。[②]

在音乐方面，玄宗同样也有重大举措：在开元十三年改定封禅郊祀所用之乐之后，[③]又在开元二十九年确立唐代的雅乐，《雅乐名大唐乐制》（开元二十九年正月）

王者作乐，古之大猷。盖以殷荐上帝，严配祖考。况顺天地之体，开山川之风，发挥雅音，导达和气，揖让而礼，不其盛欤？自战国以来，此道隳坏，但纪铿锵之节，宁探述作之深。历代因循，莫之改革。朕尝以听政之暇，缅寻前典。……定六律而为本，避五行之相克。哀慢淫过，去其弊也；清浊刚柔，适其中也。……方于六代之作，亦各一时之义也。乃命奉常，陈于祀事，用昭诚敬，且敦风俗。而王公卿士，爰及有司，频诣阙上言，请以唐乐名。斯至公事，朕安得而辞焉。然则《大韶》、《大濩》、《大夏》，皆以大字表其乐章，今之所谓，宜曰《大唐乐》。[④]

《大唐乐》作为官方雅乐，由精通音律的唐玄宗亲自创作，在这篇诏文中，他重申了儒家对音乐的认识，不仅重视雅乐的中和之美，所谓“哀慢淫过，去其弊也；清浊刚柔，适其中也”更将自己所制雅乐比于六代古乐，可见其复古之深意。

这样的弘大的礼乐氛围之中，礼乐观念自然深入人心。如赵慎言上书“其国子诸生望教以乐经，同于礼传，则人人知礼，家家知乐，自然移风易俗”[⑤]；封希颜云“人无定，乐有曲，扣羽增智，闻商寡欲，必除怗懘之音，使优柔以自足，然后美教化、成风俗”。[⑥]士大夫阶层不仅对于礼乐教化的政治作用达成了共识，并就礼乐走出宫廷深入民间真正实现教化天下，提出了自己的设想，如裴耀卿《请行礼乐化导三事表》：

三者，礼乐化道也。州牧县宰，所守者宣扬礼乐；典书经籍，所教者返古还朴。上

---

① 《旧唐书·礼仪志》，第818-819页。

② 有关《开元礼》的编订的历史背景、时代意义以及其与开元十年之后郊庙祭祀活动之间的关系，详参吴丽娛《营造盛世-〈大唐开元礼〉的撰作缘起》，《中国史研究》2005年第3期。

③ 【宋】王溥《唐会要·雅乐》卷三十二：“开元十三年。诏燕国公张说。改定乐章。上自定声度。说为之词令。太常乐工。就集贤院教习。数月方毕。因定封禅郊庙词曲及舞。至今行焉。”中华书局，1955年版，第595页。

④ 【宋】宋敏求编《唐大诏令集》，商务印书馆，1959年版，第466页。

⑤ 赵慎言，开元八年官瀛州司法参军，引文见其《郊庙舞人宜依古制书》，《全唐文》卷三〇四，第3094页。

⑥ 封希颜，初官右补阙，睿宗朝擢为右乐丞，开元中历侍御史，迁户部员外郎，引文见于其《六艺赋》，《全唐文》卷二八二，第2867页上。

奉君亲，下安乡族：若皆气和浃洽，自然化理清平，由此言之，不在刑法。圣朝制礼作乐，虽行之自久，而外州远郡，俗习未知，徒闻礼乐之名，不知礼乐之实。窃见《乡饮酒礼》颁于天下，比来惟有贡举之日，略用其仪，闾里之间，未通其事。臣在州日，率当州所管县贰与百姓劝导行礼，奏乐歌至《白华》、《华黍》、《由庚》等章，言孝子养亲及群物遂性之义，或有泣者，则知人心有感，不可尽诬。但臣州久绝雅声，不识古乐，伏计太常具有乐器，大乐久备和声，伏望令天下三五十大州，简有性识，于太常调习雅声。仍请笙竽琴瑟之类，各三两事，令比州转次造习，每年各备礼仪，准令式行礼，稍加劝奖，以示风俗……[①]

可见，此前的礼乐制作可能更多的是局限在统治阶层内部，尤其是雅乐仅仅局限于宫廷内部，裴氏之文主旨在于实现真正的以礼乐化导处于政治中心之外的社会群体，即将礼乐建设的文化成果由上至下普及推广，这也是“广待淳化敷”的重要步骤。裴耀卿在开元后期至天宝初年官居相位，政声清美，由宰相提出此种建议，足见这种观念在当时确实已被广泛接受。[②]

---

① 《全唐文》卷二百九十七，第3011页下。

② 《全唐文》卷二百九十七载裴耀卿小传：“耀卿字焕之，宁州刺史守真子。擢童子举。睿宗朝受国子主簿。开元二十一年拜黄门侍郎” 同中书门下平章事，充转运使，迁侍中，二十四年拜尚书左丞相，罢知政事，累封赵城侯。天宝元年进尚书左仆射，俄改右。薨年六十三，赠太子太傅，谥曰文献”。第3010页下。

第二节 音乐背景——乐府古曲的流传与唐代音乐文化

汉魏时期的乐府古曲有很多在流传过程中渐渐亡佚，但所幸其中还有一少部分得以传至后世，分别保存在清乐和横吹曲、鼓吹曲等军乐中。[①]在清乐古曲外，隋唐时期随着地缘政治的变化，胡乐开始大肆流行，并渗透到社会各个阶层，这对清乐古曲的流传和华夏正统音乐文化都造成了极大的冲击。

一、乐府古曲在唐代的流传

（一）古题音乐的流传——清乐

作为一种音乐的名称，清乐的概念较为宽泛，据《隋书·乐志》载：

> 《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰："此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。"其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。[②]

此中所言清乐应包含三个部分：一是曹魏时期的"清商三调"；二是汉代以来的古曲；就其后文所举之《阳伴》（即《杨叛儿》）、《明君》等曲来看还包括南朝之清商乐。[③]《通典·乐典》、《旧唐书·乐志》亦持此论。其中，杜佑《通典·乐典》对于唐代清乐的流传记载甚详：

> 清乐，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧典乐器形制，并歌章古调与魏三祖所作者，备于史籍。……大唐武太后之时犹六十三曲，今其辞存者有：《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《子夜》、《吴声四时歌》、《前溪》、《阿子歌》、《团扇》、《懊憹》、《长史变》、《督护歌》、《读曲歌》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳》、《栖乌夜飞》、《估客》、《杨叛》、《雅歌》、《骁壶》、《常林欢》、《三洲采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲，《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七曲。又七曲有声无辞：《上林》、《凤曲》、《平调》、《清调》、《瑟

---

① 《隋书·音乐志》认为清乐为汉魏以来之古曲，依其所列之曲名并无横吹曲之名，可见此"古曲"应不包括军乐横吹之曲目。且清乐为华夏音乐，而横吹曲则是来自于西域的《摩诃兜勒》曲，故不属于清乐系统。

② 《隋书·音乐志》卷十三，中华书局，1973年，第377-378页。

③ 据《乐府诗集》，《杨叛儿》、《明君》两题均列于"清商曲辞"目下。

调》、《平折》、《命啸》等，通前为四十四曲存焉。自长安已后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨叛》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等共八曲。旧乐章多或数百言，时《明君》尚能四十言，今所传二十六言……[①]

《要解》中所列之清商曲目，均见于上述《通典》所列之曲，可见在盛唐时期，清乐中确实保存了一部分齐梁之前的乐府旧曲。

在《通典》所载古曲之外，还有一些乐府古曲流传。如《江南》、《短歌行》、《君子行》、《豫章行》、《苦寒行》、《白头吟》、《梁甫吟》、《薤露》等。[②]如唐传奇白行简《李娃传》中有涉及到相和歌《薤露》演唱的情节内容，虽为传奇，但在一定程度上也可证明这些古曲在唐代社会依然广泛流行。[③]在唐人诗作中，也可发现一些乐曲的信息，如：

春风吹落君王耳，此曲乃是升天行。（李白《春日行》）[④]

闲作东武吟，曲尽情未终。（李白《东武吟》）[⑤]

古人不达酒不足，遗恨精灵传此曲。（崔国辅《对酒》）[⑥]

上述诗歌中所论之《升天行》、《东武吟》、《对酒》等均为清乐旧曲。可见，唐代清乐古曲尚有流传，甚至在初唐时期还受到朝廷高度重视。

（二）古题音乐的流传—横吹曲

在清乐中所保存的一些曲题之外，在唐人诗歌中还可以发现一些《通典》所录清乐之外的乐府古曲，如岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》：

美人舞如莲花旋，世人有眼应未见。高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。

此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。慢脸娇娥纤复秾，轻罗金缕花葱茏。

回裾转袖若飞雪，左鋋右鋋生旋风。琵琶横笛和未匝，花门山头黄云合。

忽作出塞入塞声，白草胡沙寒飒飒。翻身入破如有神，前见后见回回新。

始知诸曲不可比，采莲落梅徒聒耳。世人学舞只是舞，恣态岂能得如此。[⑦]

这首诗歌详细描写了由胡入汉的舞曲《北鋋歌》的舞容和音乐，岑参在诗中将其与“出塞”、“入塞”、“采莲”、“落梅”等古曲相对比，其中除“采莲”为梁武帝所制《江南弄》

---

① 【唐】杜佑著、王文锦等点校《通典·乐典》卷一四一，中华书局，1988年，第3593页。

② 王传飞《相和歌辞研究》，北京大学出版社，2009年版，第262-266页。

③ 【唐】白行简《李娃传》：“有顷，东肆长于北隅上设连塌。有乌巾少年，左右五六人，秉翣而至，即生也……乃歌《薤露》之章，举声清越，响振林木，曲度未终、闻者欷歔掩泣。”见汪辟疆校录《唐人小说·李娃传》，上海古籍出版社，1978年版，第103页。

④ 【唐】李白著、【清】王琦注《李太白全集》，中华书局，1977年版，第197页

⑤ 【唐】李白著、【清】王琦注《李太白全集》，第311页。

⑥ 【清】彭定求等编《全唐诗》（增订本），中华书局，1999年，第207页。

⑦ 【唐】岑参著、廖立笺注《岑嘉州诗笺注》，中华书局，2004年版，第398页。

组曲之一外，余者皆见于《乐府古题要解》所录之横吹曲。很显然，诗中所言《出塞》、《入塞》、《落梅》等曲在岑参所处的开元时期尚可入乐演奏，并且还在当时的社会生活中相当流行。此外，还有《关山月》、《行路难》、《折杨柳》等曲一如上述《出塞》等三曲，在唐人诗歌中有大量诗作涉及：

橘性行应化，蓬心去不安。独掩穷途泪，长歌行路难。[①]

主人就我饮，对我还慨叹。便泣数行泪，因歌行路难。[②]

便获赏心趣，岂歌行路难。青门须醉别，少为解征鞍。[③]

烽火城西百尺楼，黄昏独上海风秋。更吹横笛关山月，谁解金闺万里愁。[④]

白日浮云闭不开，黄沙谁问冶长猜。只怜横笛关山月，知处愁人夜夜来。[⑤]

三年笛里关山月，万国兵前草木风。[⑥]

春归龙塞北，骑指雁门垂。胡笳折杨柳，汉使采燕支。[⑦]

东风朝日破轻岚，仙棹初移酒未酣。玉笛闲吹折杨柳，春风无事傍鱼潭。[⑧]

谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城，此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。[⑨]

从上引诗句可知，这些乐府古题在社会上依旧广泛流传，并和唐代文人士大夫的生活有着紧密的联系，但并未载于《隋书·乐志》。考之吴兢《要解》，《关山月》、《出塞》、《入塞》、《梅花落》、《折杨柳》载于横吹曲目下，而《隋书·乐志》恰恰没有关于横吹曲的记录，可知，尚有一部分古题乐曲保存在属于军乐性质的横吹曲中。

此外，汉魏六朝时期，国家礼乐制作中鼓吹曲占有极其重要的地位，鼓吹曲已经完全雅化成为礼乐，因此也得以保留至唐代。吴相洲《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》一文详细考证了唐代乐府旧题的流传情况，根据其音乐与歌词之演变分为四类，其第一种即为旧题曲调一直流传，作旧题入乐，如以上所言之曲皆属此类。[⑩]

二、古题乐曲与唐代音乐文化

按照学界对中国古代音乐文化的分类，一般将音乐分为三种：一为雅乐，一为俗乐、一为胡乐（《周礼》称为“四夷乐”）。其中，雅俗之别不仅强调音乐的美学风格差异（如前文所

---

① 骆宾王《早发诸暨》，【唐】骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，上海古籍出版社，1985年，第34页。
② 王昌龄《代扶风主人答》，【唐】王昌龄著、李云逸注《王昌龄诗注》，上海古籍出版社，1984年，第39页。
③ 岑参《送李翥游江外》，岑参撰、廖立笺注《岑嘉州诗笺注》，第59页。
④ 王昌龄《从军行》，《王昌龄诗注》，第6页。版同前。
⑤ 刘长卿《罪所留系，每夜闻长洲军笛声》（增订本），《全唐诗》150卷，第1560页。
⑥ 杜甫《洗兵马》，【唐】杜甫撰、【清】仇兆鳌《杜诗详注》，第514页。
⑦ 卢照邻《和吴侍御被使燕然》，《全唐诗》（增订本）42卷，第526页。
⑧ 羊士谔《泛舟入后溪》，《全唐诗（增订本）》332卷，第3679页。
⑨ 李白《春夜洛城闻笛》，【唐】李白著、【清】王琦注《李太白全集》，第1169页。
⑩ 吴相洲《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》，刊于《社会科学战线》，2002年第5期。

述之郑声之美学特点），还强调音乐之思想情感以及音乐之使用场合等方面之不同；华胡之别（也可称为华夷之辨）更强调地域以及民族文化之区别。从对乐府音乐文学发展的影响来看，汉魏六朝以来音乐史上最重要点变化有两点：一是俗乐的雅化，郑樵所云“积风为雅，积雅为颂”（《通志·乐略》），尤其是至隋唐时清乐遂渐成为华夏文化的代表；二是胡乐的大量输入和大肆流行。前文所述唐代所流传的乐府古曲中，主要有三种一为清乐、一为横吹，一为鼓吹，与唐代音乐文化最相关者当属清乐。对此，葛晓音《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》、《初盛唐清乐丛属关系质疑》以及郑祖襄《唐宋“雅、清、燕”三乐辨析》等文皆有论述。二位共同认为清乐近雅，乃华夏文化之正统，在唐代宫廷和士大夫阶层中依然广泛流传，作为华夏文化的象征在唐代华胡文化的交流和碰撞中不断发展。

（一）清乐雅化与其在唐代礼乐文化中的地位

如前所述清乐所包括的三种音乐在其最初阶段都是俗乐，但是在两汉魏晋南北朝的社会发展中，由于战乱和地域文化环境的变迁，清乐遂渐获得了雅乐正声的正统地位。例如，被隋文帝赞为“华夏正声”的乃是兴起于齐梁之间的“新声”即清商曲，包括吴声和西曲，这种音乐在初起之时曾饱受持正统乐论的士大夫的排斥，如《宋书·乐志》所载：

> 顺帝升明二年，尚书令王僧虔上表言之，并论三调哥曰：“臣闻《风》、《雅》之作，由来尚矣。大者系乎兴衰，其次者著于率舞。……又今之《清商》，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。谅以金县干戚，事绝于斯。而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在噍危，不顾律纪，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫。……方今尘静畿中，波恬海外，《雅》《颂》得所，实在兹辰。臣以为宜命典司，务勤课习，缉理旧声，迭相开晓，凡所遗漏，悉使补拾。曲全者禄厚，艺敏者位优。利以动之，则人思自劝；风以靡之，可不训自革。反本还源，庶可跂踵。”[①]

其中相对于曹魏时期的“三调哥”，吴声、西曲则被目为“新哇”、“俗谣”，王僧虔立足于正统乐论极力反对这种音乐，认为其对社会道德秩序存在极大危害，所谓“不顾律纪，流宕无涯”。

由王僧虔的奏表可知，宋孝武帝取自西凉的中原正声——清商三调，在南朝宋虽获得了极为崇高的地位，但是由于江南地区的审美风俗不同于中原之地，又距永嘉之乱晋室南渡已有一百多年，地域、时代以及社会风俗都已经发生了巨大的变化，使得整个社会已经难以接受清商三调这种北方音乐，即所谓“情变听改”，以至于十几年间大量亡佚。即使王僧虔认识到统治

---

① 《宋书·乐志》，中华书局，1974年版，第552页。

阶层的审美取向已经发生变化，但他依然坚持“清商三调”的正统地位，并认为“缉理旧声”，可以达到“人思自劝”、“不训自革”的政治目的。可知，地域文化环境的改变对音乐本身的流传有着极其重要的影响，在这一过程中，不同地域本身所具有的政治地位之别也往往成为地域音乐雅俗之别的一个重要原因，王僧虔正是基于以中原为正统的传统地域政治观念才对南方音乐一再排斥。地缘政治与音乐文化地位之间联系之紧密由此可见一斑，这种情况在隋唐时期尤其明显。

隋代南北统一，作为不同政治力量的代表，北方宫廷的胡乐和南方的清乐都进入国家文化：

> 始开皇初定令，置《七部乐》：一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。……及大业中，炀帝乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，以为《九部》。[①]

《七部乐》如此顺序安排，不仅意味着隋文帝意欲实现南北两股政治文化力量的制衡和交融，更体现了隋代开国之初政治力量对比。[②]尽管隋文帝急于以华夏正统包装自己政权，称梁陈旧乐为“华夏正声”，但杨隋政权终究由北周起家，依赖于关陇军事集团，故而他依然延续北朝以来之传统，以《西凉乐》作为《国伎》居于七部之首，所谓“华夏正声”《清商伎》只能居于其次：

> 《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。[③]

至炀帝，《七部乐》调整为《九部乐》。其中最重要的变化就是以《清乐》为首，这与炀帝大力提倡江南文化分不开，而《清乐》地位的上升也正说明隋政权向华夏正统文化回归，相应于此，《西凉乐》也不再称为《国伎》。[④]唐初沿袭隋代九部乐之制，尽管贞观十四年后又增《燕乐》、《高昌》，去《礼毕》，变九部乐为十部乐，但是《清乐》也仅次于歌颂大唐功德的《燕乐》居于第二。[⑤]可见，作为地域文化的一部分，音乐还在不同政治力量的博弈中扮演着重要角色。

唐代，清乐作为华夏音乐文化的代表，其地位不仅在国家政治文化中日益稳固，在社会思

---

① 《隋书·音乐志》，第 376 页。
② 王小盾《论中国乐部史上的隋代七部乐》，《中国音乐学》2009 年第 4 期。
③ 《隋书·音乐志》，第 378 页。
④ 杜晓勤《试论隋炀帝在南北文化交融过程中的作用》，《北京大学学报》1999 年第 4 期。
⑤ 唐《十部乐》之“燕乐”，是以歌颂大唐功德为内容的大型乐舞，包括《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》等。详参《唐六典》卷十四“太常寺”，中华书局，1992 年版，第 404 页。有关“燕乐”之概念，其实所指较为混乱，详参秦序《“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类》，《交响—西安音乐学院学报》，2006 年第 3 期。

想层面，唐人也对清乐表现出文化心理认同。如《旧唐书·音乐志》称："沈约《宋书》志江左诸曲哇淫，至今其声调犹然。观其政已乱，其俗已淫，既怨且思矣。而从容雅缓，犹有古士君子之遗风。他乐则莫与为比"，这就表明，随着时代变迁，被南朝宋人视作"下里巴人"的清乐，在唐代已然成为前代文化的重要记录。[①]在唐人的文章中可以发现，清乐和雅乐常作为对举出现：如李百药《笙赋》，"清庙象功，则韶武播于金石；良辰欢宴，则郑卫流于管弦"，其中"郑卫"显然是指传统的清商乐，但二者同时出现且并无前代强烈对立之意，只是指使用于不同场合的官方音乐。尤其是在武则天时期，武氏喜清乐、重古曲，编撰《乐书要录》，总结了古代音乐史，此时清乐古曲仍存有六十三曲，为唐代历史上清乐保存较多的时期。此外，如前文所述，刘贶《太乐令壁记》将雅乐与清乐列为正乐，则清乐的文化地位在唐代已从各个方面都得以保障和体现。

（二）胡乐的流行与正统音乐文化的警惕

唐代音乐大致可分为雅乐、清乐、胡乐，日常生活中所使用最多的是后两者。其中，胡乐尤为引人注目。就唐代音乐史而言，最突出的一点的就是胡乐大规模传入，并且在整个社会中广泛流行。以唐诗为例，其中有许多诗篇皆言胡乐胡舞：如前文所举岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》、李颀《听董大弹胡笳弄兼寄语房给事》、《听安万善吹觱篥歌》等等，足见当时的知识阶层为胡乐之美心旌摇荡：

蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。
古戍苍苍烽火寒，大荒沉沉飞雪白。先拂商弦后角羽，四郊秋叶惊摵摵。
董夫子，通神明，深松窈听来妖精。言迟更速皆应手，将往复旋如有情。
空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声。
川为净其波，鸟亦罢其鸣。乌孙部落家乡远，逻娑沙尘哀怨生。
幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。
长安城连东掖垣，凤凰池对青琐门。高才脱略名与利，日夕望君抱琴至。

（《听董大弹胡笳弄兼寄语房给事》）[②]

南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。
傍邻闻者多欢息，远客思乡皆泪垂。

（《听安万善吹觱篥歌》）[③]

另一点值得注意的是，北朝历代胡乐即为雅乐，如《隋书·音乐志》载："其后（周武）

① 《旧唐书》，中华书局，1975年版，第1067页。
② 《全唐诗》（增订本），1357页。
③ 《全唐诗》（增订本），1354页。

帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之。”[①]此后由于国家统一，南北文化合流，隋唐两代雅乐中亦杂有不少胡乐，如唐代雅乐《破阵曲》即杂入龟兹乐，如晚唐人段安节《乐府杂录》所录“龟兹部”条云：

> 《破阵乐》曲亦属此部，秦王所制，舞人皆衣画甲，执旗旆；外藩镇春冬犒军亦舞此曲，兼马军引入场，尤甚壮观也。[②]

再如《旧唐书·音乐志》之相关记载：

> 今立部伎有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《乐圣乐》，凡八部。……自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲。惟《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅。《破阵》、《上元》、《庆善》 三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。
>
> 坐部伎有《宴乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》，凡六部。……自《长寿乐》已下皆用龟兹乐，舞人皆著靴。惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。[③]

可知胡乐在唐代何其盛行，在此种情势之下，唐人的音乐分类观念发生了重大变化。此前中国音乐史上多将音乐分为雅乐、俗乐、胡乐（四夷乐）三类，开元时期，太乐令刘贶著《太乐令壁记》，将当时的音乐分为“正乐”和“四夷乐”：其中正乐包括，雅乐、坐部伎、立部伎、清乐、西凉乐；四夷乐包括东夷、南蛮、北狄、西域等等。[④]可见，唐人音乐分类标准已经由此前所强调的雅俗对立转化为华胡之别：雅乐和清乐并属正乐，与之对立的乃是来自其它的国家的音乐，这种划分方法显然更强调音乐地域文化和民族风格的差别。

对于胡乐之泛滥，唐代社会主流群体始终保持着一种警惕，其根本原因就在于：儒家音乐思想在士人心目中已经根深蒂固。士大夫阶层对于不符合正统教化音乐观念的胡乐，始终极力排斥，严防其在社会生活中产生不良影响，如：

> 神龙二年三月，并州清源县尉吕元泰上疏曰：“比见都邑城市，相率为浑脱；骏马胡服，名为苏莫遮。旗鼓相当，军阵之势也；腾逐喧噪，战争之象也。锦绣夸竞，害女工也；征敛贫弱，伤政体也。胡服相效，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼仪之朝，法戎

---

① 《隋书·音乐志》，第 342 页

② 南卓等著《羯鼓录·乐府杂·录碧鸡漫志》，古典文学出版社，1957 年版，第 25 页。

③ 《旧唐书》，第 1059-1061 页。

④ 《崇文总目》卷一，亦录于【宋】陈骙《中兴馆阁书目》，分见于许逸民、常振国编《中国历代书目丛刊》，现代出版社，1987 年版，第 17 页、第 371 页。

虏之俗；军阵之势，列庭阙之下？窃见诸王，亦有此好。自家刑国，岂若是也。《诗》云："京邑翼翼，四方是则"。非先王之礼乐，而将则四方者，臣所未喻也。夫乐者，动天地，感鬼神。移风易俗，布德施化。重犬戎之曲，不足以移风也；非宫商之度，不足以易俗也；无八佾之制，不足以布德也；非六代之乐，不足以施化也。四者无一，何以教人？臣本凡愚，不识忌讳．忠于国者，以臣为谤言；佞于朝者，以臣为诽谤。惟陛下少留意焉。[①]

吕元泰的这种观点正是将胡乐放到儒家教化论的音乐思想中来审视，得出的结论自然是以娱乐为主的胡乐无益于移风易俗、布德施化。这种以正统音乐观念来批评胡乐的事例在相关文献中相当多见，如《开元传信记》所载：

西凉州俗好音乐，制新曲曰《凉州》，开元中列上献。上召诸王便殿同观。曲终，诸王贺，舞蹈称善。独宁王不拜。上顾问之，宁王进曰："此曲虽佳，臣有闻焉：夫音者，始于宫，散于商，成于角征羽，莫不根柢囊橐于宫商也。斯曲也，宫离而少征，商乱而加暴。臣闻宫，君也；商，臣也。宫不胜则商势卑，商有余则臣事僭，卑则逼下，僭则犯上。发于忽微形于音声，播于歌咏，见之于人事。臣恐一日有播越之祸、悖逼之患。莫不兆于斯曲也。"上闻之默然。及安史作乱，华夏鼎沸，所以见宁王审音之妙也。[②]

可见，即使是对特好胡乐的玄宗，也依然有人坚持正统音乐观念直言进谏。

不仅对于外来音乐如此谨慎，即使是中原传统音乐中不利于社会风气的音乐表演内容，唐代官方也曾采取严厉的措施，开元二年玄宗颁布《禁断女乐诏》：

朕闻乐者起于心，心者动于物。物不正不可为乐，乐不正则不能理人。况天生黎庶，区别男女。外则不能导之以礼，中则不能由之以乐。苟或不臧，孰云至理。自有隋颓靡，庶政凋弊。徵声遍于郑卫，衒色矜于燕赵。广场角抵，长袖生风；聚而观之，浸而为俗。所以鲁君夺志，夫子遂行也。朕方大变浇讹，用清淄蠹，睠兹女乐，事切骄淫；伤风害政，莫斯为甚。既违令式，尤宜禁断。自今以后，不得更然。仍令御史金吾，严加捉搦。如有犯者，先罪长官。务令杜绝，以称朕意[③]

由此可见，尽管唐代受到胡族风俗的影响，胡衣、胡食、胡乐在长安等地非常流行，但官方音乐思想始终未出于儒家体系，对于过度娱乐化的音乐也保持警惕。

综上，唐代主流的音乐观念始终保持在礼乐政治规范内，对音乐和政治、社会生活之间的关系极为关注，主要有以下几点：

---

① 《唐会要》，第626页。
② 【唐】郑棨撰《开元传信记》，见丁如明辑校《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年版，第51-52页。
③ 【宋】宋敏求编《唐大诏令集》卷八十一，商务印书馆，1959年版，第466页。

其一、始终注重维护华夏音乐尤其是雅乐的正统地位，对胡乐保持警惕；其二、继承前代传统，以儒家政治音乐理论来解读音乐；其三、注意音乐对于社会风气的影响，强调音乐移风易俗的社会价值。在这种礼乐文化氛围中，胡乐虽能以其新其美广泛流行，但是官方依然恪守儒家音乐思想，不仅重视音乐教化之功用，以乐审政之风气也极浓厚，故而清乐在文化和政治层面都受到高度重视，这自然会对唐人乐府研究及乐府诗歌创作产生广泛而深刻的影响。[①]

① 参见葛晓音《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》对清乐和唐代士大夫的音乐思想及其与古乐府诗歌创作之间的联系有深入论述，载于《社会科学战线》1994 年第 4 期。

第三节 文学背景——雅正文学观念的建立

唐初，太宗君臣以儒家思想为指导，对南北朝历代国家文化进行总结，充分认识到文学之与政治之间利害攸关的联系，提出建立有益于国家统治的文学，也就是以儒家礼乐思想为指导的文学。[①]这种观念集中体现在唐初官修史书之“文苑传序”中：

然则文之为用，其大矣哉！上所以敷德教于下，下所以达情志于上，大则经纬天地，作训垂范，次则风谣歌颂，匡主和民。或离谗放逐之臣，途穷后门之士，道轗轲而未遇，志郁抑而不申，愤激委约之中，飞文魏阙之下，奋迅泥滓，自致青云，振沈溺于一朝，流风声于千载，往往而有。是以凡百君子，莫不用心焉。（《隋书》）[②]

然经礼乐而纬国家，通古今而述美恶，非文莫可也。（《梁书》）[③]

夫文以化成，惟圣之高义；行而不远，前史之格言。是以温洛祯图，绿字符其丕业；苑山灵篆，金简成其帝载。既而书契之道聿兴，钟石之文逾广，移风俗于王化，崇孝敬于人伦，经纬乾坤，弥纶中外，故知文之时义大哉远矣！（《晋书》）[④]

《易》曰“观乎人文以化成天下”，孔子曰“焕乎其有文章”也。自楚、汉以降，辞人世出，洛汭、江左，其流弥畅。莫不思侔造化，明并日月，大则宪章典谟，裨赞王道，小则文理清正，申纾性灵。至于经礼乐，综人伦，通古今，述美恶，莫尚乎此。（《陈书》）[⑤]

上述诸文不断强调文学的政治价值，不但有力批判了齐梁以来的浮靡文风，更树立了唐人自己的文学理念。很显然，在太宗君臣看来，文学不仅是实现“文德政治”的“资源和根据，还是途径和体现，同时也是内容和目的，甚至在相当程度上就是这种政治本身”。[⑥]在这种思潮中，唐太宗确立了“雅正”为主调的国家文化政策，如《帝京篇序》：

予以万机之暇，游息艺文。观列代之皇王，考当时之行事，轩、昊、舜、禹之上，信无间然矣！至于秦皇、周穆，汉武、魏明，峻宇雕墙，穷侈极丽，征税殚于宇宙，辙迹遍于天下，九州无以称其求，江海不能赡其欲，覆亡颠沛，不亦宜乎。予追踪百王之末，驰心千载之下，慷慨怀古，想彼哲人。庶以尧舜之风，荡秦汉之弊；用咸英之曲，变烂熳之

---

① 有关唐初文学观念主要以下研究成果：力之《试论唐初史家的文学思想-兼谈其在若干问题上的分歧》，《广西大学学报》，1998年第2期；陈飞《唐代文学概念的确立与实现-以早期史学为中心》，《文学遗产》2005年第1期；赵小华《雅正：唐太宗礼乐文化观和文学思想的核心》，《文史哲》2007年第2期；赵小华《初唐礼乐文化与文学关系述论》，《华南师范大学学报》，2008年第5期。

② 《隋书》，第1731页。

③ 《梁书》，第685页。

④ 《晋书》，第2369页。

⑤ 《陈书》，第453页。按：《周书》无“文苑传”。

⑥ 陈飞《唐代文学概念的确立与实现-以早期史学为中心》，《文学遗产》2005年第1期。

音;求之人情，不为难矣!故观文教于六经，阅武功于七德，台榭取其避燥湿，金石尚其谐人神，皆节之于中和，不系于淫放。……释实求华，以人从欲，乱于大道，君子耻之。故述帝京篇，以明雅志云尔。[①]

在此文中，唐太宗认为文学的正途当为“尧舜之风”和“咸英之曲”，文学的不二准则当为“中和”，这一论调又与刘勰论《乐府》以音乐当宗《韶》、《夏》以及《乐记》论乐当以“中和”为美何其相似。在《帝京篇》第四中，太宗甚至又再次申明：“去兹郑卫声，雅音方可悦”。[②]可见，太宗欲以复古使文学归于雅正之调，这对初盛唐文学思想产生深远影响。[③]

贞观之后初唐四杰进入文坛，他们的文学思想也紧承太宗，将尊古崇礼乐的文学思想发扬光大,如王勃《上吏部裴侍郎启》：

夫文章之道，自古称难。圣人以开物成务，君子以立言见志。遗雅背训，孟子不为；劝百讽一，扬雄所耻。苟非可以甄明大义，矫正末流，俗化资以兴衰，国家由其轻重，古人未尝留心也。自微言既绝，期文不振。屈宋导浇源于前，枚马张淫风于后。谈人主者，以宫室苑囿为雄；叙名流者，以沈酗骄奢为达。故魏文用之而中国衰，宋武贵之而江东乱。虽沈、谢争骛，适足兆齐梁之危：徐、庾并驰，不能止周陈之祸。于是识其道者，卷舌而不言，明其弊者，拂衣而径逝。《潜夫》《昌言》之论，作之而有逆于时；周公孔氏之教，存之而不行于代。天下之文，靡不坏矣。国家应千载之期，恢百王之业，天地静默，阴阳顺序。方欲激扬正道，大庇生人，黜非圣之书，除不稽之论。牧童顿颡，思进皇谋；樵夫拭目，愿谈王道。……[④]

从这篇文章中可以看出，王勃极力主张文章应以“甄明大义、矫正末流”为目的，并为《春秋》之后屈原、宋玉、枚乘、司马相如等人背离此道向着铺张文辞的方向发展而遗憾，甚而认为魏晋南北朝以来王朝倾覆也与推崇此类文学直接相关。可见，王勃将“文辞”和“文道”也就是文学的艺术性和文学的社会价值完全对立起来，认为拯救文学的唯一正途就是“周公孔氏之教”，这与太宗等人的论调如出一辙。“四杰”中的其它三位也都有与之相似的言论，如骆宾王《和学士闺情诗启》：

……窃惟诗之兴作，肇基邃古。唐歌虞咏，始载典谟；商颂周雅，方陈金石。其后言志缘情，二京斯盛；含毫沥思，魏晋弥繁。布在缣简，差可商略。李都尉驾鸯之词，缠绵巧妙；班婕妤霜雪之句，发越清迥。平子桂林，理在文外；伯喈翠鸟，意尽行间。河朔词

---

① 吴云、冀宇校注《唐太宗全集》，天津古籍出版社，2004年版，第1页。
② 《唐太宗全集》，第8页。
③ 详参康震《唐太宗政教诗的文化反思》，《唐都学刊》1999年第4期；陈顺智《论唐太宗的雅正文学观及其对贞观诗坛的影响》：《武汉大学学报(人文科学版)》1999年第4期；郝明、邹进先《论唐太宗的文学思想》，《文学遗产》2004年第1期。
④ 【唐】王勃著、【清】蒋翊注《王子安集注》，上海古籍出版社，1995年，第128页。

人，王、刘为称首；洛阳才子，潘、左为先觉。若乃子建之牢笼群彦，士衡之藉甚当时，并文苑之羽仪，诗人之龟镜。爰逮江左，讴谣不辍。非有神骨仙材，专事元风道意。颜、谢特挺。戕代典丽。自兹以降，声律稍精。其间沿改，莫能正本。……宏兹雅奏，抑彼淫哇。澄五际之源，救四始之弊。固可以用之邦国，厚此人伦。俯屈高调，聊同下里；思入态巧，文随手变。侯调惭其曼声，延年愧其新曲。……[①]

再如杨炯《王勃集序》：

大矣哉，文之时义也。有天文焉，察时以观其变；有人文焉，立言以重其范。历年滋久，递为文质。应运以发其明，因人以通其粹。仲尼既没，游夏光洙、泗之风；屈平自沉，唐、宋宏汨罗之迹。文儒于焉异术，词赋所以殊源。逮秦氏燔书，斯文天丧；汉皇改运，此道不还。贾、马蔚兴，已亏于雅颂；曹、王杰起，更失于风骚。亻黾亻免大猷，未忝前载。洎乎潘、陆奋发、孙、许相因，继之以颜、谢，申之以江、鲍。梁魏群材，周隋众制，或苟求虫篆，未尽力于邱坟；或独徇波澜，不寻源于礼乐。[②]

以上诸论，皆是在回顾并反省以往文学史的基础上，提出需以儒道贯于文学，尤其强调将文学之本定义为礼乐教化。这样的思想在当时文人士大夫阶层中影响极其深广，不仅是文人如卢藏用、李白、杜甫等等皆与此流，史学家的文学观念也有此类观点的体现，如刘知几《史通·载文》：

夫观乎人文，以化成天下；观乎国风，以察兴亡。是知文之为用，远矣大矣。若乃宣、僖善政，其美载于周诗；怀、襄不道，其恶存乎楚赋。读者不以吉甫、奚斯为谄，屈平、宋玉为谤者，何也？盖不虚美，不隐恶故也。是则文之将史，其流一焉，固可以方驾南、董，俱称良直者矣。[③]

刘知几不仅重述了贞观以来对文学的定位，还从史学“求真”的角度出发阐释了雅颂风骚的意义，得出“文之将史，其流一焉”的结论，将文史贯通。就此来看，刘知几乃是从史学出发来反对齐梁以来的浮华文风。从以上种种论调看，由初唐至盛唐整个知识阶层对齐梁文风深刻反省，并提出建立唐人自己的文学理想，即以复古为主流强调文学的政治意义，以雅颂之声作为文学的终极价值。这种思想潮流也势必对古题乐府诗歌创作有极大推动，开天时期集中出现三部有关乐府古题的著作——吴兢《乐府古题要解》、郗昂《乐府古今题解》（一作王昌龄）、以及刘餗《乐府古题解》——便是这一现象的直接反映。

---

① 【唐】骆宾王著、【清】陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，上海古籍出版社，1985年，第220页。按：陈熙晋认为此处学士当为“道士”，但同治退补斋本、《全唐文》等皆作“学士”，根据文意以及文中极恭敬之语气当为“学士”。

② 【唐】王勃著、【清】将清翊注《王子安集注》卷首，第61页。

③ 【唐】刘知几著、【清】浦起龙释《史通通释》，上海古籍出版社，1978年版，第123页。

初盛唐时期，统治者逐渐接受儒家思想，并以之为国家文化建设的指导思想，这对初盛唐的音乐文化和文学思潮产生深远影响：在音乐领域，士大夫以坚守礼乐正统文化，以此来批判、抵制胡乐的流行；在文学方面，诗人则以此来抵制齐梁以来之浮靡文风。音乐与文学之间又相互呼应、相互影响，最终体现为知识分子阶层对古题乐府诗歌创作和古题研究的高度热情。

第四节 吴兢与《乐府古题要解》之撰作

作为著名唐代史学家，吴兢几与刘知几齐名，尽管吴兢名著《贞观政要》作为历代历帝王教课书，影响极广，然而其生平家世至今却少为人知。作为吴兢为数不多的传世著作之一，《乐府古题要解》的影响虽不及《贞观政要》，但二者都是吴兢政治理想、学术思想的集中反映。

一、生平家世

吴兢（670-749），汴州浚仪人，为吴子季札的第47代孙。吴氏一姓，历史悠久，据《元和姓纂》可追溯至西周初创时期。当时周太王之子太伯、仲雍让国于季历（周文王之父），远奔吴地，周武王灭商后，正式分封仲雍之曾孙周章为吴君，其后人乃以国为姓。至吴王寿梦，其第四子季札两让其国，季札育有五子，除长子早亡外，四子皆有才德，至此吴氏一族支系繁衍发达，季札被认为是吴姓的始祖神。其后，吴氏支裔为避战乱，迁徙至他地。其中一支迁至陈留，传至汉代，吴氏成为陈留之大姓，先后有吴恢、吴佑父子二人俱为高官。浚仪县与陈留县同属汴州，地相紧邻，故《元和姓纂》在条举吴姓陈留郡望时仍以吴兢为其地之名人。可知吴氏一门隋唐以来依然是陈留望族。

有关吴兢之父祖家世，至今仍不甚明了，据《册府元龟》卷554《国史部·恩奖》之记载："诏其父郑州长史处敬为凤州刺史，仍听致仕。以兢修国史故也。"据此可以推知，吴兢出身仕宦之家，其父当名为吴处敬，官居长史。其余如其祖之名、是否有兄弟等则皆不得而知。而吴兢之后人，由《旧唐书·吴兢传》所载"兢卒后，其子进兢所撰《唐史》八十余卷" 可知吴兢应有子嗣，但其子之名以及是否仕宦一无所知，但由吴兢之官品以及唐代之门荫制度推测，吴兢之子应可入仕；[①]吴兢还有一女，嫁于集贤院学士蒋明，蒋明子蒋乂（747-821）即吴兢之外孙，也是吴兢衣钵的继承人：

> 蒋乂，字德源，常州义兴人也。祖瑰，太子洗马，开元中弘文馆学士。父将明，累迁至左司郎中、国子司业、集贤殿学士、副知院事，代为名儒。而乂，史官吴兢之外孙，以外舍富坟史，幼便记览不倦。七岁时，诵庾信《哀江南赋》，数遍而成诵在口，以聪悟强力，闻于亲党间。弱冠博通群籍，而史才尤长。[②]

此外，吴兢还有一位文武全才的学生——肃宗重臣张镐，平定安史之乱时发挥了重要作用：

---

① 楼劲、李华《唐代仕途结构述要》，《兰州大学学报》1997年第2期。
② 《旧唐书》列传第九十九，中华书局，1975年版，第4026页。

张镐，字从周，博州人。仪状瑰伟，有大志，视经史犹渔猎，然好王霸大略。少事吴兢，兢器之。游京师，未知名，率嗜酒鼓琴自娱。人或邀之，杖策往，醉即返，不及世务。[①]

尽管两《唐书》皆有吴兢传，吴兢名著《贞观政要》也行于后世，但吴兢其人之生平与思想却至今依然研究甚少，目前仅有谢保成作出简要年谱，兹引如下：

长安三年（703）	直史馆修国史，右拾遗内供奉。
神龙元年（705）	《为桓侍郎让侍中表》。转迁右补阙。
	柳冲请修《姓族系录》，吴兢以补阙之职预修。
神龙二年（706）	预修《则天实录》。
景龙二年（708）	《上中宗皇帝疏》。
景龙四年（710）	转起居郎。
景云三年 先天元年（712）	水部郎中，兼判刑部郎中，知国史事。
开元元年（713）	母丧守制。
开元二年（714）	三上《让夺礼表》。
开元三年（715）	服阕起复，以长垣县男守谏议大夫兼修国史。
开元四年（716）	与刘知几重新修定《则天实录》，新成《中宗实录》、《睿宗实录》，姚崇奏请褒奖。上《谏畋猎表》、《上玄宗皇帝纳谏疏》。
开元五年（717）前后	以卫尉少卿之职奉诏编次书目。
开元七年（719）	授著作郎兼修文馆学士。
开元八年（720）	张嘉贞、源干曜命其撰录《贞观政要》。
	上《乞典郡表》。
开元九年（721）	以著作郎修国史。
	张说“祈请删削”《则天实录》，答以“若取人情，何名为直笔。”
开元十一年（723）	父丧解史职。
开元十三年（725）	起复为太子左庶子。
	上《请东封不宜射猎疏》、《谏十铨试人表》。
开元十四年（726）	上《大风陈得失疏》、《请总成国史奏》。

① 《新唐书》列传第六十四，中华书局，1975年版，第4630页

开元十七年（729）	上《贞观政要》10卷（《上贞观政要表》、《贞观政要序》）。出为荆州司马，许以史稿自随。
开元二十一年（733）前	萧嵩奏取所撰《国史》，得65卷。
开元二十九年（741）前	累迁台、洪、饶、蕲四州刺史。续修国史，修订《唐春秋》30卷。加银青光禄大夫，封长垣县子。迁相州长史。[①]

天宝元年（742）相州改为邺郡，吴兢为太守，之后，吴兢又回京担任恒王傅。从以上简表中可以看出，吴兢自长安三年(703)出仕以来任职史馆长达20余年，即使是离开史馆后，吴兢的修史事业并未停止，可以说，修史乃是吴兢毕生之事业。唐代，修史乃是美职，[②]吴兢可以长期修史自然与其过人才能有关，但出仕即入史馆，且不由进士出身，也暗示吴兢的家世绝非一般。[③]然而吴兢的仕途并非一帆风顺 。

武则天逝世之后，神龙年间宫廷内部的权力争斗依然激烈，此时吴兢入仕已五年，官居补阙，并非位高权重，但在神龙三年（707年）李重俊事件中吴兢为保护相王李旦而极言直谏，《上中宗皇帝疏》云：

> 今闻道路云云，皆言贼臣等窃议，以安国相王连谋于重俊，共加罗织。将欲寘于法。臣既忝职谏曹，安敢不奏？臣闻庶物不可以自生，阴阳以之亭育；大宝不可以独守，子弟成其藩翰。昔武王圣主也，成王贤嗣也，然封建鲁卫，以扶社稷，所以黾鼎相传，七百馀载。始皇绝昭襄之业，承战争之弊，忽先王之典制，比宗亲于黔首，孤立无辅，二代而亡。及诸吕用权，将倾刘氏，朱虚为其心腹，绛侯作其爪牙，刘氏复安，岂非宗子之力欤？国之安危，在于藩屏，故设官分职，先亲后疏。《诗》云："宗子维城。"《书》云"九族既睦"。自文明之后，皇运中衰，国之祚裔，不绝如线。洎陛下龙兴，恩被骨肉，搜谪审于炎障，复衣冠于庭阙，万国欢心，孰不庆幸？且安国相王实陛下之同气，六合至广，亲莫加焉，但贼臣等日夜同谋，必欲寘于极法，此则祸乱之渐，不可不察。夫相王之仁孝，幽明共知，顷遭荼苦，哀毁过制，以陛下为性命，亦陛下之手足。大孝于父母，而恶于兄弟者，未之有也。若信任邪佞，委之于法，必伤陛下之恩，失天下之望，所谓芟刈股肱，独任胸臆，方涉江汉，弃其舟楫，可为寒心，可为恸哭。自昔翦伐枝干，委权异族者，未有不丧其宗社也。何以明之？秦任赵高，卒致倾败；汉委王莽，遂成篡逆。晋家以自相鱼肉，寰瀛鼎

---

① 【唐】吴兢著、谢保成校《贞观政要集校·贞观政要集校叙录》，中华书局，2003年，第11-12页。

② 【唐】刘餗《隋唐嘉话》载初唐名相薛元超语云："吾不才，富贵过人，然平生有三恨：始不以进士擢第，不得娶五姓女，不得修国史！"可见预修国史是唐代士人之荣。见程毅中点校《隋唐嘉话》，中华书局，1979年版，第28页。

③ 《新唐书》史臣合传，有刘知几、吴兢、蒋乂、韦述、柳芳、沈既济六人，其中吴、蒋、沈皆非科举进士出身。

沸；隋皇以猜忌子弟，海县尘飞：验之覆车，安可重迹？是以任之以权，虽疏必重；夺之以势，虽亲必轻。臣又闻之：根朽则木枯，源涸则流竭，子弟者国之根源，岂可使其朽竭哉？先王所以广封树，存亲亲，使谋孙翼子，柯叶硕茂。况皇家枝干，零落无几，方之先朝，十不存一。自陛下登极，于今四纪，一子以弄兵被诛，一子以愆失远任，惟此一弟，朝夕左右，斗粟尺布之刺，可不慎焉！《苍蝇》之诗，诚可畏也。昔者谤书盈箧，难明于主君；谗言三至，见疑于慈母。伏愿陛下降明制，晓群邪，使忠臣孝子，知友于之爱；奸佞庸回，执谗慝之口。下全棠棣之美，上慰罔极之心，德教加于兆人，风化流于千载，则群生幸甚。臣本布衣，匪求官达，圣明过听，拔齿诤臣，不胜受恩之甚，谨昧死谠言。轻渎天威，伏增战汗。[①]

在宫廷的血雨腥风中，很多大臣面对中宗和相王的矛盾都是退避三舍，避之唯恐不及，但吴兢却无惧祸福，挺身直言，将兄弟之义与家国兴亡相联系，最终保全相王李旦，其正直敢言的个性也由此可见一斑。这一点也正是玄宗前期极度信任吴兢的一个重要原因，且这种信任保持了相当长的时间。开元元年，吴兢丧母，期间曾三次下诏欲夺丧；开元八年，吴兢请求外放又遭拒绝，玄宗《报吴兢书》：

天子临书，是为盛业；史官秉笔，必伫良才。著作强记洽闻，时议咸许，牧州典郡，此类何求？岂转要以从闲，乃回难而就易。私愿或惬，公道若何。[②]

从中可以看出玄宗皇帝不仅欣赏吴兢之正直，更看重其史学才能，以致于认为吴兢乃是其皇朝修史事业中无可替代。

玄宗即位之后，吴兢依然坚持极言直谏的作风，先后上《上元宗皇帝纳谏书》、《请东封不宜射猎疏》、《谏十铨试人表》、《大风谏得失疏》等著名奏章，从这些奏章中不难发现，吴兢意图再现贞观之治。在吴兢心目中贞观时期的政治成就乃是“振古以来，未之有也”（《贞观政要序》），故而，吴兢常常以太宗的标准来要求玄宗：

夫帝王之德，莫盛于纳谏，故曰：“木从绳则正，后从谏则圣。”又曰：“朝有讽谏，犹发之有梳。猛虎在山林，藜藿为之不采。”忠谏之有益如此。自古上圣之君，恐不闻已过，……太宗皇帝好悦至言，时有魏征、王珪、虞世南、李大亮、岑文本、刘洎、马周、褚遂良、杜正伦、高季辅，咸以切谏，引居要职，尝谓宰相曰：“自知者为难。如文人巧工，自谓已长，若使达者大匠，诋诃商略，则芜辞拙迹见矣。天下万机一人听断，虽甚忧劳，不能尽善，今魏征随事谏正，多中朕失，如明鉴照形，美恶毕见。”当是时，有上书

---

① 《全唐文》，第3024页。
② 《全唐文》，第440页。

益于政者，皆黏寝殿之壁，坐望卧观，虽狂瞽逆意，终不以为忤，故外事必闻，刑戮几措，礼义大行。陛下何不遵此道，与圣祖继美乎？（《谏元宗皇帝纳谏书》）[1]

陛下爰自雒邑，将告禅岱宗，行经数州，屡以畋猎为事，伏恐外荒之攸渐成，非致理之所致。况陈封告成，礼容甚大，伏愿罢此游畋之事，克备文物之仪。又贞观时，太宗文皇帝凡有巡幸，则博选识达古今之士，以在左右，每至前代兴亡之地，皆问其所繇，用为鉴诫。伏愿陛下遵而行之，则与夫骋奔马于涧，要狡兽于丛林，不慎垂堂之危，不思驭朽之变，安可同年而较其优劣？（《谏东封不宜射猎疏》）[2]

《谏元宗皇帝纳谏书》进于开元初年，其中吴兢劝谏之语气尚保持委婉；[3]《谏东封不宜射猎疏》进于开元十三年玄宗东封泰山途中，他直接批评玄宗皇帝不如太宗，“安可同年而较其优劣”，这样的话必定会引起玄宗的不悦。但是吴兢并未留意于此，依旧我行我素，坚持“依贞观故事”的理念，编撰《贞观政要》，系统总结了贞观政治的成就，并于开元十七年进献于玄宗。在《上<贞观政要>表》，就十分清晰地表述了其关于重建“贞观之治”的理想：

臣兢言：臣愚比尝见朝野士庶，有论及国家政教者，咸云若陛下之圣明，克遵太宗之故事，则不假远求上古之术，必致太宗之业：故知天下苍生所望于陛下者，诚亦厚矣。易曰：“圣人感人心而天下和平。”今圣德所感，可谓深矣。窃惟太宗文武皇帝之政化，自旷古而来，未有如此之盛者也，虽唐尧虞舜，夏禹殷汤，周之文武，汉之文景，皆所不逮也。至如用贤纳谏之美，垂代立教之规，可以宏阐大猷，增崇至道者，并焕乎国籍，作鉴来叶。微臣以早居史职，莫不成诵在心，其有委质策名，立功树备，正词鲠义，志在匡君者，并随事载录，用备劝戒，撰成一帙十卷，合四十篇，仍以《贞观政要》为目，谨随表奉进。望纡天鉴，择善而行，引而伸之，触类而长之。《易》不云乎：“圣人久于其道，而天下化成。”伏愿行之而有恒，思之而不倦，则贞观巍巍之化，可得而致矣。昔殷汤不如尧舜，伊尹耻之，陛下傥不修祖业，微臣亦耻之。《诗》云：“念我皇祖，陟降庭止。”又云：“无忝尔祖，聿修厥德。”此诚钦奉祖先之义也，惟陛下念之哉，则万方幸甚。不胜诚恳之至，谨奉表以闻。谨言。[4]

吴兢认为太宗皇帝是值得后世任何一个皇帝学习的典范，贞观盛业也是亘古以来政治成就的巅峰，玄宗无论于公于私都没有不学习的理由，然而遗憾的是，这封奏章以及《贞观政要》未得到玄宗皇帝的任何褒响应。

---

[1] 《全唐文》，第3025页。
[2] 《全唐文》，第3026页。
[3] 《新唐书·刘吴韦蒋柳沈传》：“玄宗初立，收还权纲，锐于决事，群臣畏伏。兢虑帝果而不及精，乃上疏曰：自古人臣不谏则国危，谏则身危”，第4529页。
[4] 谢保成校《贞观政要集校》，中华书局，2003年，第3页。

可以说在吴兢政治生涯前期，正直敢言的个性确实为他带来了一定的政治资本，但是这种个性在勾心斗角、尔虞我诈的官场中，必定不是永久的护身符。尤其是吴兢在当时修撰《则天实录》、《中宗实录》、《睿宗实录》等，涉及评价记录当代之人事，极易得罪权贵。个性耿直、修史直言这两点相结合注定了吴兢的仕途人生必定会遭遇种种坎坷。在吴兢所编修的诸多实录中，《则天实录》严重影响了吴兢的后半生。

《则天实录》是记录武则天统治时期历史的重要史料，对于吴兢及其同时代的人来说等于一部当代史，由刘知几和吴兢共同修撰。正是由于吴兢如实地记录了张说在武后统治时期的不当言行且拒不更改，惹怒了这位执政，以致此后失去了居于史馆的机会。[①]

因为得罪张说，吴兢在开元十一年（723）父丧解职之后不再担任史职，“以父丧解，宰相张说用赵冬曦代之”。不仅如此，吴兢甚而被贬官出任外职，“久之，坐书事不当，贬荆州司马，以史草自随”（《新唐书·吴兢传》）开元十七年吴兢直至天宝初，吴兢长期担任外官，累迁台、洪、饶、蕲四州刺史及邺郡太守，天宝初复入京为恒王傅。至天宝八年，以八十高龄与世长辞。令人心寒的是，吴兢以如此之史学贡献却未能如其同僚刘知几、徐坚一般获得谥号，反观玄宗初期对吴兢的信任和重视，吴兢身后可谓凄凉。[②]

纵观吴兢一生，前期也可称得上是一帆风顺，不由科举，甫一出仕而入史馆，这在唐代历史上也不多见。且史馆又为当时之美职，尽管吴兢之史才在当世确为出类拔萃，但能有此幸吴兢也算早年得志。后期虽然因为得罪张说而被打击报复，出京为官，不再受玄宗重用，但其所任多为刺史之类的地方大员，晚年又回京任职恒傅王，恒王即玄宗第二十七子李瑱，开元二十三年七月封为恒王。[③]总体来看，相比唐代大多文人士大夫沉沦下僚、偃蹇不遇的坎坷，吴兢之仕宦要顺利得多。

由吴兢正直敢言的个性来看，其与贞观名臣魏征极为相似。在他的奏章中，他也确实处处以魏征自期，希望玄宗可以有太宗的作为，这也是他撰写《贞观政要》的一个重要原因。但是历史无法复制，吴兢的“贞观之梦”也终究在渔阳鼙鼓声中凄然破碎。

二、吴兢史学思想简述

《乐府古题要解》一书之诞生不仅有其时代背景，更与吴兢本人的思想渊源极深。有关吴兢的思想，一如其家世生平，由于千百年来学界对吴兢关注的不足，人们对此了解不多。与《贞

---

① 《新唐书》，第4529页。

② 据《新唐书·刘吴韦蒋柳沈传》与吴兢同时且齐名的刘知几、徐坚等卒后皆获赐谥为“文”，肃宗时吴兢之门生张镐为此曾专门上表，但亦无任何结果。张镐《请追谥常王傅吴兢奏》：“故常王傅吴兢，先朝史臣，历践中外，大行忠信，彰于朝野。伏以训诫明旨，谥法攸遵。臣早岁服膺，备知名实相副，特乞圣恩，裒其嘉谥”，《全唐文》卷四百三十二，第4391页。

③ 《旧唐书·玄宗诸子》，第3271页。

观政要》一书在后世的显赫以及当今海内外学界的热切关注相比，吴兢确实处于书显人微的尴尬境地。今人有关吴兢思想研究仅有二十多年前李方生先生的《吴兢的“经世致用”思想与〈贞观政要〉》一文，[1]其中指出吴兢力求学术经世致用，是出于其忧国忧民之心，而《贞观政要》恰完整体现了吴兢的政治思想。

事实上，吴兢是一个学养极其深厚的大家，堪称唐代一流学者。《旧唐书·吴兢传》言吴兢“励志勤学，博通经史”，《新唐书·吴兢传》云吴兢“贯知经史”，考吴兢之文便知其绝非徒有虚名，如《谏畋猎表》：

> 臣兢言：伏见明制，来年五月五日幸东都。道路皆以陛下至长春宫及沙苑，当有畋猎之事。今东土耆艾，关河士女，莫不欣跃舞忭，翘望帝车，延颈企踵，所思者德。伏愿陛下举无失礼，动则有章。《诗》云：“敬慎威仪，惟人之则。”愚臣以山陵始毕，甫及逾年，陛下缞服虽除，心丧未已，四海之内，八音尚遏，岂可遽将犬马为娱，鹰隼是务？必或如此，则恐伤人子之道，亏天地之经，欲令万方，何所取则？况《礼经》云：“三年之丧，自天子达之。”陛下既俯顺当时之请，唯行易月之制，奈何更盘于游畋，以徇从禽之乐？岂可谓明王之孝理天下乎？而望德教加于百姓，必不可得也。昔鲁侯观鱼于棠，《春秋》尚列其戒，陛下若既葬而猎，后代岂不为刺？且驰骛山泽之间，经过林薄之下，水谷之危未远，衔策之变不恒。伏愿陛下重慎防微，须为社稷自爱。老子曰：“我无为而人自化，我无欲而人自朴。”《诗》云：“尔之教矣，人胥效矣。”由是观之，居上者必慎所好。愚臣职居待问，兼掌史笔，窃以君举必书，位在无隐，既闻众所流议，实恐有玷圣猷。区区之诚，唯在于此，辄敢冒死上陈，伏愿留神省察，恕此狂斐之罪。[2]

在这篇文章中，吴兢先后引用了《诗》、《礼》、《春秋》以及《老子》，其博学可见一斑。总体而言，吴兢最主要的思想还是儒家思想和史学思想，这二者之间又彼此联系，同时也与《要解》之成书密切相关。

作为一名史学家，吴兢认为“直书”乃是史学之要义，以记录史实之真相为主旨，通过直书史实来实现史学的社会价值。[3]如吴兢《请总成国史奏》云：

> 臣往者长安、景龙之岁，以左拾遗起居郎兼修国史。时有武三思、张易之、昌宗、纪处讷、宗楚客、韦温等，相次监领其职，三思等立性邪佞，不修宪章，苟饰虚词，殊非直

---

[1] 《贵州师大学报》（社会科学版），1988年第4期。

[2] 《全唐文》，第3022页。

[3] 与重“直书”相对，还有很多史学家更注重“微言大义”，如沈既济、欧阳修等强调通过史书本身之褒贬来实现道德审判。前者为实现史学的社会价值更尊重史学本身的纪实功能，而后者则倚重史官的评判，为此甚至不惜损害史学的纪实功能。黄永年《唐史史料学》评《新唐书》之本纪部分言及于此，并就《新唐书》之史学得失所论甚详。上海书店出版社，2002年版，第20-23页。

笔。臣愚以为国史之作，在乎善恶必书，遂潜心积思，别撰《唐书》九十八卷，《唐春秋》三十卷，用藏于私室，虽绵历二十馀年，尚刊削未就。但微臣私门凶衅，顷岁以丁忧去官，自此便停知史事。窃惟帝载王言，所书至重，傥有废绝，实深忧惧。于是弥纶旧纪，重加删辑，虽文则不工，而事皆从实，断自隋大业十三年，迄乎开元十四年春三月，即皇家一代之典，尽在于斯矣。……[①]

于此，吴兢坦言其对武三思等人“苟饰虚辞”深恶痛绝，认为这会有害于史学“直笔”之风，为此，他不惜花费二十余年以一己之力另撰卷帙浩繁的国史。为实现秉笔直书，吴兢甚至不顾得罪当朝权相张说，留下“吴兢不改史”的佳话：

初与刘子玄撰定《武后实录》，叙张昌宗诱张说诬证魏元忠事，颇言“说已然可，赖宋璟等邀励苦切，故转祸为忠，不然，皇嗣且殆。”后说为相，读之，心不善，知兢所为，即从容谬谓曰：“刘生书魏齐公事，不少假借，奈何？”兢曰：“子玄已亡，不可受诬地下。兢实书之，其草故在。”闻者叹其直。说屡以情蕲改，辞曰：“徇公之情，何名实录？”卒不改。世谓今董狐云。[②]

可见，吴兢将“直书不讳”作为史学的最高原则和史官的最大责任，并身体力行之。

追本溯源，吴兢的这一史学观念也还是承自唐太宗，据《贞观政要》“文史”条，太宗曾多次强调直书史实的重要性：

贞观初，太宗谓监修国史房玄龄曰：“比见前、后《汉史》载录杨雄《甘泉》、《羽猎》，司马相如《子虚》、《上林》，班固《两都》等赋，此即文体浮华，无益劝诫，何假书之史策？……

尚书左仆射房玄龄、侍中魏征，散骑常侍姚思廉……以贞观十年撰成周、齐、梁、陈、隋等《五代史》奏上。太宗劳之曰：“良史善恶必书，足为惩劝。秦始皇奢侈无度，志在隐恶，焚书坑儒，用缄谈者之口。隋炀帝志在隐恶，虽曰好学，招集天下学士，全不礼待，竟不能修得历代一史……[③]

为实现“直书”太宗不仅明令史书务去浮华之词，还一再强调史官必须做到“不隐恶”。太宗认为史学的意义在于“善恶必书，足为惩劝”，通过“直书”就可实现史学惩恶劝善的社会价值，可见太宗将史学的原旨定位于“直书”。此后的著名史臣刘允济、朱敬则、刘知几、吴兢等人无不将此奉为圭臬，“直书不讳”也成为初盛唐官方修史思想的主流。

---

① 《全唐文》卷二九八，第3023-3024页。
② 《新唐书》，第4529页。
③ 谢保成校《贞观政要集校》，第387、389页。

据《唐会要》载："长安二年，凤阁舍人修国史刘允济尝云，史官善恶必书。言成轨范，使骄主贼臣，有所知惧。"[1]刘允济认为史学的监督和威慑作用正是来源于太宗所强调的"善恶必书"，这种呼声立即得到同僚的响应。一年后，史臣朱敬则上《请择史官表》，提出从史官的人选上来保证"善恶必书"得以实现。朱敬则认为选择史官需以"董狐"、"南史"等良史为准的，确保直书史实。[2]朱敬则本人在史学撰述中也坚持身体力行。据《新唐书·朱敬则传》记载，侍中韦安石曾经读到朱敬则之史稿，赞叹到："董狐何以加！"[3]若非直书，朱敬则何以得此赞誉？

与此同时，史学家刘知几更是将"直书不隐"上升为史学的最高标准，以之审视此前的所有史作，并在其《史通·惑经》篇中大胆批判《春秋》，指出其未能坚持"实录直书"精神，多有"讳书"之弊：

……夫史官执简，宜类于斯。苟爱而知其丑，憎而知其善，善恶必书，斯为实录。观夫子修《春秋》也，多为贤者讳。狄实灭卫，因桓耻而不书；河阳召王，成文美而称狩。斯则情兼向背，志怀彼我。苟书法其如是也，岂不使为人君者，靡惮宪章，虽玷白圭，无惭良史也乎？其所未谕三也。

……盖君子以博闻多识为工，良史以实录直书为贵。而《春秋》记它国之事，必凭来者之辞；而来者所言，多非其实。或兵败而不以败告，君弑而不以弑称，或宜以名而不以名，或应以氏而不以氏，或春崩而以夏闻，或秋葬而以冬赴。皆承其所说而书遂使真伪莫分，是非相乱。其所未谕十二也。

……自夫子之修《春秋》也，盖他邦之篡贼其君者有三，本国之弑逐其君者有七，莫不缺而靡录，使其有逃名者。而孟子云："孔子成《春秋》，乱臣贼子惧。"无乃乌有之谈欤？其虚美三也。[4]

刘知几推崇"直书"为史学之最高原则，为此不惜挑战《春秋》的经学地位，甚至对万世景仰的孔夫子都毫不留情，指责其有悖于"良史"之义。此举在惊世骇俗的同时也将太宗的史学思想发挥到了极致。

值得注意的是，朱敬则、吴兢皆被唐人赞为"董狐"，借此亦可推知唐代前期整个社会已接受将"董狐"作为对史官的最高赞誉，这也意味着当时的社会主流思想业已认同以"实录直

---

[1] 【唐】王溥《唐会要》卷六十三，中华书局，1955年版，第1100页。

[2] 【唐】朱敬则《请择史官表》：国之要者，在乎记事之官。是以五帝元风，资其笔削；三王盛事，藉以垂名。……及文宣即位，又尝敕收曰："好直笔，勿谓惧。"我终不作魏太武诛史官，又周文帝之为相也。纳柳虬之说，特命书法不隐，其志在惩劝如此。……且董狐南史，岂知生于往代，而独无于此时？董诰等编《全唐文》，中华书局，1983年，第1735页。

[3] 《旧唐书》，第4220页。

[4] 【唐】刘知几著、【清】浦起龙释《史通通释》，第402、409、412页。

书”作为史学的终极意义。而“实录直书”的最终旨归乃是实现以儒学道德标准来评判褒贬人物，可见吴兢的史学思想本质上与儒学一脉相通。

事实上，吴兢一直认为史官不仅需在史实记录中实现对儒家道德的坚守，更需以自身言行树立儒家道德之“准的”，这些都突出表现在《让夺礼表》中：

草土臣兢言：伏奉去年八月十日恩敕，追臣赴京，起复尚书水部郎中，依旧兼判刑部郎中知国史事，闻命惊号，心手无措。臣兢中谢。臣行负幽明，祸延所怙，衔哀茹血，五情崩溃。卜邻之训，永慕不追；陟岵之感，穷冤已及。但心同木石，未能自死，岂悟皇明，旋加辟命。且臣闻在家称孝，居国必忠，苟违斯理，实亏礼教，焉有躬婴荼毒，而迹忝南史；首伏苫庐，而名叨东观？将何以发挥帝典，褒贬人伦，定一代之是非，为百王之准的？……（《让夺礼表》）

草土臣兢言：频表乞哀，诚辞已罄……况史官之任，为代准的，若苟亏情理，辄徇恩荣，腼目强颜，操简书事，适足玷圣朝之孝理，何以树终古之风声？特乞天慈，少加矜察，使毕情苦由，少申悲露，则天地之恩，实为至厚，臣子之道，幸此克全。无任恳迫之至，谨诣朝堂路左奉表乞哀以闻。（《第二表》）[①]

根据谢保成所考，吴母去世当在开元元年，其时玄宗登基不久，自然会急于处理前代留下的史学难题，此时尤需如吴兢之辈名史来修删前代历史，故而不令其守丧满期。对于士大夫而言，这本是帝王所给与的无上荣宠，也是谋取前程的良机，但吴兢却恪守自己固有的原则，自觉地将史官的社会责任儒家道德相联系，一再强调史官“发挥帝典，褒贬人伦，定一代之是非，为百王之准的”的重大社会责任，可见吴兢不仅儒家思想与史学要义完美地结合于其著作中，还体现在其实践中。

作为一介名臣，吴兢个性正直，这既为他的仕途带来机遇也招致祸端；作为一名史学家，吴兢“秉笔直书”的史学思想对当世和后代的史学研究都有重要影响，此二者又与吴兢的“致君尧舜”的政治理想密切联系。吴兢以魏征自居，常直言极谏，以求辅助玄宗成为第二个太宗并恢复整个国家在贞观时期的文治武功，因此《要解》实质上也和《贞观政要》相仿，都是吴兢重建“贞观之治”政治构想的一部分。

[①] 《全唐文》卷二九八，第3020-3021页。

第四章 《乐府古题要解》研究

作为今日存世最早的乐府解题类文献，《乐府古题要解》不仅收录了众多乐府古题，还记载了不少杂体诗；不仅大量吸收了唐前乐府研究成果，还对唐后乐府研究尤其是《乐府诗集》产生重要影响。《要解》上承汉魏六朝、下启宋元明清，在乐府研究史中占有重要地位。

第一节《乐府古题要解》版本再考

《乐府古题要解》一书首见著录于《崇文总目》，作“乐府古题真解”（一卷），《新唐书·艺文志》著为“吴兢《乐府古题要解》一卷”，其后宋元时期各书目著录如下：

《通志·艺文略》乐类：“《乐府古题要解》一卷。吴兢。”

《郡斋读书志》乐类：“著《古乐府》十卷，并《乐府古题要解》二卷。右唐吴兢纂。杂采汉魏以来古乐府辞凡十卷，又于传记洎诸家文集中采乐府所起本义以解释古题云。”

《遂初堂书目》乐类：“《乐府古题要解》”

《直斋书录解题》：“《唐志》乐类有《乐府歌诗》十卷者二，有吴兢《乐府古题要解》一卷。”

《宋史·艺文志》乐类：“吴兢《乐府古题要解》二卷”。

《文献通考·经籍考》经部乐类：“《古乐府》、《乐府古题要解》共十二卷。《崇文总目》：唐吴兢撰，释古曲所以名篇之意。”

从上述书目著录中可知，《要解》一书有一卷、二卷之变，且曾与吴兢所编之乐府诗歌总集《古乐府》十卷一并流传，但南宋孝宗初年，“《要解》经重刻，由原先的一卷析为二卷，大约此时《要解》脱离《古乐府》单独流传，故南宋各家著录基本一致”[①] 在宋元时期的书目中《要解》均被录于经部“乐类”，至于明清，《要解》被徙于集部“诗文评类”。由于明代官私书目鲜有著录，《要解》版本流传也隐微不明，以致清初四库馆臣认为《要解》一书早已亡佚，竟以郭茂倩《乐府诗集》所引之“《乐府解题》”与《要解》内容一致为据，认定此书乃好事者从《乐府诗集》中“捃拾”而成，断其为伪书，酿成一段“冤案”：

---

① 成明明、孙尚勇《吴兢〈乐府古题要解〉略考》，《文献》，2004年第4期。按：成明明文认为《要解》由一卷变为两卷是在“两宋之交”，其文认为“《通志》所录一卷，然郑樵所撰杂抄前人，不完全可信”，但实际上郑樵《通志·艺文略》成书于宋高宗绍兴三十一年（1161）年，是在其所撰《群书会记》基础修成，“详于今而略于古”，价值极高。，此时已入南宋三十余年。而最早记录《要解》之二卷本者为晁公武《郡斋读书志》，据郝润华、武秀成《晁公武·陈振孙评传》所考，此书大约成于宋孝宗淳熙七年至十四年（1180-1187年），可见，《要解》由一卷析为两卷当为南宋孝宗初年之事。

……疑兢书久佚，好事者因《崇文总目》有“《乐府解题》与吴兢所撰乐府颇同”语，因捃拾郭茂倩所引《乐府解题》，伪为兢书。而不知王尧臣等所谓与乐府颇同者，乃指其解说古题体例相近，非谓其文全同。观下文即云以《江南曲》为首，其后所解差异，是二书不同之明证。安有两家之书如出一口者乎？且乐府自乐府，杂诗自杂诗，卷末乃载及建除诸体，并及于字谜之类，其为捃拾以足两卷之数，灼然可知矣。《晋跋》称是书凡三本，一得之广山杨氏，一得之锡山颜氏，最后乃得一元板。然则是书为元人所赝造也。[①]

四库馆臣无视《要解》在宋元诸家书目的确凿记载，亦未考镜《要解》与《乐府诗集》之渊源，便草草将《要解》一笔抹杀，实为大谬。

几乎清代所有学者都不接受此说。不仅清代诸家书目有著录，如《也是园书目》、《孝慈堂书目》等；清人所编丛书亦多收录《要解》，如《诗触》、《青照堂丛书》、《谈艺珠丛》等，此类丛书皆视《要解》为诗话，与钟嵘《诗品》、姜夔《白石道人诗话》以及司空图《二十四诗品》等列于一类。此外，傅增湘先生亦就此辩白：

晁公武《郡斋读书志》称唐吴兢“杂采汉魏以来古乐府辞凡十卷，又于传记及诸家文集中采乐府所起本义，以释解古题”云。吴氏《古乐府》十卷久已无传，今所存者，只《古题要解》二卷耳。《四库全书》列之《存目》中，《提要》以其卷末载及杂诗及建除诸体，疑为元人赝造。然余检本书卷末有附记一则，云：“以上杂出诸家文集，亦有非乐府所作者，以赘文之士递相袭拟，故详载焉。”是吴氏固已自言之，不足为伪造之证也。[②]

并专为此和柳佥韵赋诗一首：

唐贤名著少，雠勘喜更番。秘阁方疑伪，遗编诗讼冤。

流传梁陆旧，什袭宋元尊。苦忆怜松叟，扶衰和五言。[③]

可以明确，《要解》绝非伪书，亦非后人自《乐府诗集》中辑录而成，四库馆臣之误亦未对清代学人关注《要解》一书造成任何影响。

虽然《要解》是乐府学研究的重要文献，但相关的版本研究尚有限，主要有傅增湘先生的《明抄<乐府古题要解>跋》和今人成明明、孙尚勇的《吴兢<乐府古题要解>略考》。[④]傅增湘先生以及成明明、孙尚勇都认为《要解》分为两大版本系统：一为明抄本；一为毛晋汲古阁津

---

① 【清】永瑢等《四库总目提要》卷一九七，“诗文评类存目”，中华书局，1960年版，第1796页上。

② 傅增湘撰《藏园群书题记》，上海古籍出版社，1989年版，第995页

③ 见于国家图书馆藏明抄本《乐府古题要解》缩微胶片傅增湘跋文后所附，后注“三月之望，和柳大中韵。藏园老人”。

④ 傅氏跋文见于傅增湘撰《藏园群书题记》，上海古籍出版社，1989年版，第995-996页。成明明、孙尚勇《吴兢<乐府古题要解>略考》，《文献》，2004年第4期。

逮秘书本。[1]此外，成明明、孙尚勇还发现《要解》尚有二节录本传世，其一为旧题朱胜非《绀珠集》（《四库全书》本）卷八所引，题为“吴兢《乐府解题》”，录题21条，亦见于今本《要解》；其二为《说郛》卷四十三载唐王叡《炙毂子·序乐府》所引，题《乐府解题》，有序，与今本《要解》所载之吴兢序文内容基本相同。[2]

《要解》今日之流通版本皆以明人毛晋之津逮秘书本为底本，又可分三种：近人丁福保辑《历代诗话续编》（中华书局1983年版）所收之《要解》，此书目录云“此本从毛晋《津逮秘书》中录出。后有晋跋”；二、《南州草堂词话·七颂堂词绎·词话·乐府古题要解》（中华书局1991年版），此书每种皆有书牌，其中《要解》之书牌云“《丛书集成初编》所选《津逮秘书》、《学津讨原》皆收有此书。学津本较为完善，故据以影印”，可知中华书局乃是影印《丛书集成》本《要解》，此本以张海鹏《学津讨原》本为底本，但学津本亦源自津逮本；三、《四库全书存目图书·集部四一五》（齐鲁书社1997年版），书题下注“影印明崇祯毛氏汲古阁刻津逮秘书本”，版心有“汲古阁”、“毛氏正本”、“乐府古题”字样以及卷数，此本有阙文：阙“将军名”之释文、“车名”、“船名”、“无名”、“寺名”、“数”、“八音”、“六甲”、“十二属”、“六府”等九条，以及毛晋跋文之“汉武帝时乃立乐府，以李延年为协律都尉，举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，盖乐府之所肇也。自汉迄唐，作者焱起云合”五十七字，并注“原阙”二字，可知此本原有阙页。此外，国家图书馆尚藏《砚北偶抄》本、《诗触》本、《青照堂丛书》本、《谈艺珠丛》本、《张氏榕园丛书》本等，亦均以毛氏津逮本为底本。

一、明抄本《要解》

作为今日国内所存最早的版本，明抄本《要解》以缩微胶片形式藏于国家图书馆古籍馆。其扉页题为“乐府古题要解”、下有“明写本”、“季沧苇藏”字样，可知此本曾为季振宜所藏，卷前有傅增湘手书跋文并附诗一首、明人陆东《录<乐府古题要解>叙》及梁梧《刻<乐府古题要解>》，卷末又有陆东《跋<乐府古题要解>后》及清人吴昌绶题诗之手迹。[3]此本一向鲜为人知，明清以来私家书目众多，但著录《要解》者却为数较少：

祁承㸁（1563-1628）《澹生堂书目》集部：“《乐府古题要解》二卷。”[4]

钱曾（1629-1701）《也是园书目》集部：“吴兢《乐府古题要解》二卷。”[5]

---

[1] 按：明抄本《乐府古题要解》，其封面题为“明写本”，但不少藏书家以及学者均称之为“明抄本”。
[2] 《炙毂子》所录《要解》全文详见附录；《绀珠集》所录《要解》见于后文。
[3] 按：诸人序跋极其珍贵，本当求其影，但无奈国图规定极严，序跋一律不许复制，只得抄录而归。
[4] 《澹生堂书目》卷十二，见于冯惠民编《明代书目题跋丛刊》，书目文献出版社，1994年版，第1041页。
[5] 《也是园藏书目》，《丛书集成续编》本，台湾新文丰出版公司，1985年版，第64页。

季振宜（1630-1674）《季沧苇藏书目》诗集部："《乐府古题集解》一本。"[①]

王闻远（1663-1741）《孝慈堂书目》集部："《乐府古题要解》陆东序跋，一册，抄白三十九番。"[②]

孙星衍（1753—1818）《孙氏祠堂书目》"诗文评"："《乐府古题要解》二卷，唐吴兢撰。"[③]

陆心源（1834-1894）《皕宋楼藏书志》集部："乐府古题要解二卷。明抄本。"[④]

莫友芝（1811-1871）撰、傅增湘订补《藏园订补郘亭知见传本书目》集部"诗文评类"：《乐府古题要解》一卷。唐吴兢撰。明传写，嘉靖三十九年梁梧刊本，十行二十字，前嘉靖二十八年陆东序及嘉靖三十九年河间知县梁梧刊书序。后有正德十年柳佥跋及陆东跋。据跋，知陆东据都穆藏本付刊。余藏明末毛氏汲古阁刊《津逮秘书》本，毛跋言据元刊本付印。其元刊，《汲古书目》不载，信否不可知。然余尝以明人传抄嘉靖梁梧河间刊本校津逮本，改正甚多，其不及梁本明矣。《四库存目》为二卷本。[⑤]

傅增湘（1872-1950）《藏园群书经眼录》卷一九：《乐府古题要解》一卷。唐吴兢撰。明写本，十行二十字。前有嘉靖九年邑后学陆东序，又河间知县梁梧序。后有布衣柳佥志，又己酉冬十二月东跋。按：此书余尝取校汲古阁本，增补二百余字及前后序跋。（丁巳岁收得。）[⑥]

此外，由相关序跋可知，此书于明代还为都穆、范钦天一阁所藏，但未见相关书目有所记载。[⑦]明清时期书目繁多，但载录《要解》之书目屈指可数，且诸家著录又颇为简略，极少涉及版本源流，使得后世考查《要解》明清时期之流传的难度大大增加。[⑧]以下试从诸人序跋以及明抄本与津逮本文字之异来考察。

（一）前贤之考论

最早对明抄本源流有所记载描述的当属陆心源，《皕宋楼藏书志》卷一一二云：

乐府古题要解二卷。明抄本。

---

① 《季沧苇藏书目》，黄丕烈《士礼居丛书》本，清嘉庆刻本，其卷首又题作"延令宋版书目"。季振宜所著书名略有不同，但校之今国图所藏明抄本《要解》，其扉页题有"季沧苇藏"，当为季氏藏《要解》无疑，其书目所著当为笔误。按：季氏书目又名"延令宋版书目"，其中季振宜将藏书之版本注明，但《乐府古题集解》后并未注明版本，可能是季氏抄自他人。

② 《孝慈堂书目》，《丛书集成续编》本，台湾新文丰出版公司，1985年版，第232页。

③ 《孙氏祠堂书目》内编卷四，《丛书集成初编》本，商务印书馆，1935年版，第166页。

④ 《皕宋楼藏书志》卷一百十二"总集类"，见于《续修四库全书》编纂委员会编《续修四库全书929史部·目录类》，上海古籍出版社，1996年版，第578页。

⑤ 【清】莫友芝撰、傅增湘订补、傅熹年整理《藏园订补郘亭知见传本》卷一六下，中华书局，1993年版，第1584页。按：《要解》为傅增湘补录。

⑥ 傅增湘撰《藏园群书经眼录》，中华书局，1983年版，第1573页。

⑦ 即后文所引之陆心源《皕宋楼藏书志》以及傅增湘所著之跋文。

⑧ 按：据冯惠民编《明代书目题跋丛刊》所载明人焦竑著《国史经籍志》，其中亦录"《乐府古题要解》二卷，吴兢"，但此目不可靠，《四库提要》指责其"从抄旧目，无所考核，不论存亡，率尔滥载"，此论为后世所认同。

唐史臣吴兢撰。

柳氏手跋曰：正德乙亥七月二十二日录讫。唐史臣吴讳见前《乐府古题要解》一小帙，值区区感寒受郁，亦乐于抄写，以诗寄兴云：偶病不粒食，抄书二十番。娱生无此癖，等死亦为冤。把笔头欹帽，衣绵酒能樽。时名付流水，此外复何言。布衣柳佥谨志。

孙氏手跋曰：唐吴兢所撰《乐府古题要解》二卷，本附《古乐府词》十卷以行，故《崇文总目》称为十二卷。此天一阁藏本，为正德时布衣柳佥手录。检毛晋刻《津逮秘书》中有此，跋称凡三本，一得之广山杨氏，一得之锡山顾氏，最后乃得一元版。则此明人依元版手录者也。五松居士记。

案此书四库不收，附存其目。[①]

此后，傅增湘先生亦对明抄本之源流有所发明，《明抄乐府古题要解跋》：

……是书传本极稀，惟毛晋刻入《津逮秘书》中，据晋跋，谓家藏凡三本，一得于虞山杨氏，一得于锡山顾氏，后得元版，乃据以付刊。以意推之，知杨、顾二本必皆抄白也。然晋谓元本颇善，但《会吟行》俱误作《吴吟行》，今检此本固作《会吟行》，则视毛氏藏本为胜矣。

此本抄手颇旧，半叶十行，行二十字，前有嘉靖己酉邑后学陆东叙，嘉靖庚申河间知县汝南梁梧刻书序，后有正德乙亥柳佥抄书跋，并诗一首，又陆东后跋。通观诸人序跋，知原本出于灌甫中尉，灌甫得之李苑马子中，子中得之都工部玄敬。按柳氏手跋为正德乙亥，距陆氏重录先三十五年，则玄敬之本出于大中无疑矣。此书旧罕刻本，毛子晋跋谓晚得元版，第语焉不详，《汲古书目》亦不著录，只有旧抄本一册。其是否元刻殆不可知。据梁梧序言，其知河间县时曾以此书付刻，然今世不见传本，各家书目亦未言及，幸留此帙，序跋完具，可以考见传刻源流，俾陆、梁二氏殷勤传播之苦心不至终于泯灭，亦云幸矣。卷首有“季振宜藏书”小印，证之《延令书目》，其诗集部内正载此书，知其珍秘之心殆与宋、元等量矣。

余昔年曾取汲古本对勘一通，改订讹夺甚众。其最著者，《君马黄》后补《将进酒》一条，《秋胡行》后增三十二字，《猛虎行》后增附记十八字，《出自蓟北门行》下增十六字，《苦热行》增二十五字，卷末六府增附记二则一百十三字。此外，单词双字异文不可枚举，而陆氏考订之语附载别行者，尚未计及。是毛氏于此书搜罗既博，订正亦勤。而于梁氏刻本实未之见。兹帙仅寥寥数十番，且出于传录。然属于孤本秘册，良可宝也。

戊寅三月藏园老人识。[①]

---

① 《皕宋楼藏书志》卷一百十二“总集类”，《续修四库全书》本，第578页。

成明明、孙尚勇依据上述跋文将明抄本之源流梳理为："此本最早为柳佥(字大中，别号安愚)于正德乙亥(1515)抄写，由都穆(玄敬，1459——1525)收藏，后归李苑马子中、灌甫中尉，复经陆东于嘉靖己酉(1550)重录一过并参照郭茂倩《乐府诗集》略作校勘，至嘉靖庚申(1554)河间知县汝南梁梧据以付梓。明抄本较早有明天一阁藏本，至清代归陆心源皕宋楼，此本今不知何在。复有季振宜藏本，二本同出梁梧刻本。至丁巳(1917)，季氏藏本为傅增湘所得，今藏国家图书馆。"[②]此外，成明明等还据傅增湘先生对毛氏津逮本与明抄本之考校认为，明抄本之源乃"宋二卷本"。

明抄本与津逮本在文字和内容上也有不同，傅增湘曾将明钞本与津逮本对校，如上引跋文所言："《君马黄》后补《将进酒》一条，《秋胡行》后增三十二字，《猛虎行》后增附记十八字，《出自蓟北门行》下增十六字，《苦热行》增二十五字，卷末六府增附记二则一百十三字"，如下所示粗体字即为未见于津逮本之文：

《秋胡行》

……后人哀而作焉。**若魏文帝"尧任舜禹，当复何为"亦题秋胡行。曹植但歌魏德而不取本事，与文帝同。**

《猛虎行》

陆士衡"渴不饮盗泉水"，言从远役犹耿介不以险改节。下注"右自《鞠歌行》下四题，《乐府诗集》亦属相和歌辞"[③]

《苦热行》:

备言流金烁石，火山炎海之艰，**若鲍照"赤坂横西徂"言南方瘴疠之地，尽节征伐而赏之太薄也。**亦有《苦寒行》。

《出自蓟北门行》

右其辞与《从军行》同，而廉（当作"兼"）言燕蓟风物及突厥悍勇之状，**若"鲍照于檄起边亭"，备叙征战苦辛之意。**

卷末所增二则附记分别为：

右自《长门怨》以下，凡四十题都无所属，考之《乐府诗集》，则《长门怨》、《婕妤怨》、《铜雀台》皆属相和歌辞，《定情篇》、《合欢诗》、《爱妾换马》、《自君之出矣》、《步虚辞》皆属杂曲歌词，其余俱不收载。然后人亦或右拟其辞者，竟不知所起也。

---

① 傅增湘撰《藏园群书题记》，上海古籍出版社，1989年版，第995-996页。此外，傅增湘《藏园订补郘亭知见传本书目》以及《藏园群书经眼录》均录作"《乐府古题要解》一卷"，当为误。按：戊寅年当为1938年。

② 参见成明明、孙尚勇《吴兢<乐府古题要解>略考》。

③ 此处陆氏校语，亦是据《乐府诗集》而发，但未见于津逮本。

凡题下生注及后以下云云，皆其本文，其解内分注“及后下’三字书首，皆东录时遇有所附记也。注云：“郭集”即《乐府诗集》而。

成明明、孙尚勇进一步校勘，指出如下区别：

1、毛本《要解》卷下 “朝歌行”一题，明抄本作“鞠歌行”。据《乐府诗集》卷三三陆机《鞠歌行》题解，明抄本“鞠歌行”是。

2、有关卷上横吹曲之著录，二本多有差异。明抄本录作：

黄鹄吟	陇头吟（一曰陇头水）	望行人
折杨柳	关山月	洛阳道
长安道横行	豪侠行	梅花落
紫骝马	骢马行	雨雪
古剑行	洛阳公子行	

津逮本录作：

黄鹤吟（一曰黄鹄 ）	陇头吟（一曰陇头水 ）	出关
入关	出塞	入塞（一本阙上四曲）
折黄柳	黄覃子	赤之扬（一本阙上二曲）
望行人(魏晋已来惟传十曲)关山月		洛阳道
长安道	梅花落	紫骝马
骢马	雨雪	刘生（一十八曲，一本多《豪侠行》、《古剑行》、《洛阳公子行》三题，误。）

前人之论，已然初显明抄本之神秘面目，但事实上，明抄本之源流较上文所论远为复杂，其与津逮本也并非全无关联，详析诸家序跋以及明抄本与津逮本之文字异同便可明其原委。

（二）明抄本之源流新考

有关明抄本之源，傅增湘并未论及，成明明等人推测当源于“两宋之交“刻本。前引《皕宋楼藏书志》所录柳氏与孙氏所撰二跋对澄清明抄本之源有重大意义。陆心源所录二跋一为明抄本手录者明人柳佥所撰；另一为“孙氏”所著。据柳氏跋文及题诗可知，明抄本出自明人柳佥之手。

柳佥，字大中，别号安愚，吴县隐士，与都穆同乡，明武宗时人，著名藏书家、抄书家，其藏书楼名为清远楼。考柳佥本事，其曾抄摹宋本唐人诗集数十种，钱曾《读书敏求记》云：“《沈云卿集》二卷，吴门柳氏藏书。柳君名佥，别号味茶居士。摹写宋本唐人诗数十种，今

归述古书库中，视《百家诗刻》，直霄壤矣。”[1]不仅如此，他还以宋版校抄《水经注》，对《水经注》文本之厘正功不可没。[2]此外，傅增湘《藏园群书题记》尚载《柳大中抄白莲集跋》，其所钞《白莲集》亦依据北宋本。由此记载来看，柳佥当收藏大量宋版书，则以宋本《要解》为抄本之底本亦不无可能 。

但据孙氏跋文所言，柳佥所抄录之底本当为元刻本，“则此明人依元版手录者也”，若此说为实，那么柳佥明抄本当与毛氏津逮本源自同一底本即元刻本。然而，傅增湘并未看到孙氏跋文，言语中亦未涉及此，可见傅氏很可能不知明抄本除季振宜藏本外尚有其他藏本。成明明、孙尚勇虽引用此跋，但完全否定此说，至于作者“孙氏”为何人，亦未作解。[3]经详考，此“孙氏”当为清代著名藏书家孙星衍[4]。

孙星衍（1753—1818），字伯渊，一字渊如，江苏阳湖（今武进市）人，乾嘉时期著名的经学家、小学家、目录学家、校勘学家和考据专家。孙星衍性喜藏书，一生拥有藏书三千余种，是当时著名的藏书家之一。他为自己的藏书编写了三部影响深远的书目——《孙氏祠堂书目》、《平津馆鉴藏书籍记》和《廉石居藏书记》。[5]其中《孙氏祠堂书目》中著“《乐府古题要解》二卷，吴兢”，与此跋文相吻合，此“孙氏”必为孙星衍无误。然而，孙星衍虽然提出柳抄本源于元刻，但并未举出证据，亦未意识到如此说为真，则毛晋津逮秘书本与柳抄本当同源。

然而，若津逮本真与明抄本同源，又与傅增湘之说相左。傅增湘认为毛氏津逮本劣于明抄本：“是书传本极稀，惟毛晋刻入《津逮秘书》中，据晋跋，谓家藏凡三本，一得于虞山杨氏，一得于锡山顾氏，后得元版，乃据以付刊。以意推之，知杨、顾二本必皆抄白也。然晋谓元本颇善，但《会吟行》俱误作《吴吟行》，今检此本固作《会吟行》，则视毛氏藏本为胜矣”。进而傅先生以毛氏《汲古书目》不录元刻本又有所怀疑：“此书旧罕刻本，毛子晋跋谓晚得元版，第语焉不详，《汲古书目》亦不著录，只有旧抄本一册。其是否元刻殆不可知”。可见傅增湘先生认为毛本不如明抄本，且以毛晋之子毛扆所著《汲古书目》未录元刻本为由，进一步怀疑津逮本源于元版之说。这一论点也为今人成明明、孙尚勇所承继。

---

[1] 【清】钱曾撰、丁喻点校《读书敏求记》书目文献出版社，1984年版，第131页。

[2] 柳大中，名佥，吴之隐君子也。生当武宗之世，其所校《水经》以宋椠手钞，极审，改正错简如《颍水篇》、《渠水篇》、《濡水篇》，皆大有功。当是时，杨用修、王慎中之本尚未出也，大中隐约衡门，世莫之知。历朱鬱仪、吴中珩，诸人所开雕皆未问及于大中。其书在洞庭叶石君家盖二百年。至康熙初始出，故如亭林诸老，犹未之见。而《渭水篇》中补得脱简四百余字，世之有功于是书者，孰能如大中乎？谢耳伯拜下风矣。石君储藏甲于吳中，能为大中传此本，亦可尚也。今此本归于扬之马氏小玲珑山馆 。【清】 全祖望撰《鲒埼亭集外编》三十五卷，《续修四库》集部第1429-30册：影印上海图书馆藏清嘉庆十六年刻本。

[3] 成明明、孙尚勇文认为，孙氏之论“不确”，并推测明抄本当以两宋刻本底本。

[4] 按：“五松居士”乃清人孙星衍之钤印，见于中国嘉德拍卖公司2009年3月29日所拍孙星衍之篆书八言联：和神当春清节为秋，飨胜如归聆善若始。题识：集经史语，书奉云柯先生政画。时乙亥岁花朝日。延陵愚弟孙星衍。钤印：孙星衍印，五松居士，愚公。

[5] 焦桂美《平津馆藏书及其目录》，《中国典籍与文化》， 2000年第2期。

然而，详寻绎之，傅氏以及成明明等人之论疑点颇多，亦有不妥。

首先，傅增湘据以断定毛本不如明抄本的证据——所谓毛晋所言“《会吟行》俱误作《吴吟行》”一例，据津逮本毛晋“识语”，毛氏已然校改此误：“按‘会’谓会稽，谢灵运诗‘咸共聆《会吟》’，故云。其致与《吴趋行》同也”。而今检视明崇祯刻津逮本并无此误，其它以津逮本为底本者亦皆作“会吟行”，傅氏缘何藉此以定优劣？详味傅氏之语云：“然晋谓元本颇善，但《会吟行》……则视毛氏藏本为胜矣”，大约傅氏当日对校仅据毛氏之言而有此论，并未细审毛氏之全文以及津逮本，故有此误。

其次，傅先生因《汲古书目》未著录元刻本而怀疑津逮本之底本是否为元版，此亦值得商榷。毛晋（1599-1659）汲古阁藏书甚富，约八万四千余册，且其往往高价购求宋元刻本，故其所言之元版《要解》当不为虚。但毛晋本人并未留下收藏目录，毛晋幼子毛扆（1640—1713）在其晚年编撰了《汲古阁珍藏秘本书目》，共著录善本500余种，乃是其准备售予藏书家潘耒（1646-1708，号稼堂）的书单，当为其藏书的极少一部分。[①]检《汲古阁珍藏秘本书目》，于集部著录“《乐府古题要解》一本”，其后附“吴兢，绵纸精抄，五钱”八字，此大约为毛氏所藏元版《要解》之精抄本及其售价。故而，《汲古书目》未著元版《要解》不能作为津逮本不源于元版的证据。

可见，津逮本《要解》源于元版之说难以推翻。

但若如孙星衍所言明抄本亦源自元版，二者同源，又为何有上述傅氏以及成明明等所校之诸多文字差异？事实上，傅氏藏本已非柳佥原抄之本，实乃明人陆东以柳佥抄本为底本据《乐府诗集》对校之本，后由明人梁梧刊印，故而在文字上会与柳佥抄本有所不同，如陆东《跋乐府古题要解后》：

> 唐《乐府古题要解》二卷，乡先哲学士吴公所著也。余借录于西亭灌甫。灌甫录自邑人少泉李苑马子中。子中得之吴人南濠都工部玄敬，俱出于史人手笔，脱误颇多。尝见太原郭茂倩《乐府诗集》往往引用之，乃取其书稍为厘正。然茂倩诗或易其本文，亦正其所可证者。而又尝考朱胜非《绀珠集》所采录《要解》中二十事，乃有“围棋烧败袄，看子故依然。梁简文帝《风人诗》也”，今所录本不载其词，乃知其脱误甚矣。抄历多年，雠校者寡，势必至是，无怪也。弟苦无他本可证，仍其阙略而已。晁氏《读书志》别有《乐府解题》，不著撰人名氏，与吴公古题颇同，其后所解差异。唐人复有拟著《古今乐府解题》者，与此书必当有所发明，而今皆不可见。嗟夫！吴公一代史才，博综典籍著如是，可恨也！己谨袭藏之，俟他日构得善本校为完书，庶以慰公于九京云。

---

① 丁延峰《<汲古阁珍藏秘本书目>的著录体例及其价值述论》，《图书馆理论与实践》2009年第6期。

己酉（1550）冬十一月东拜手谨识。[①]

就跋文来看，陆东所得之本当源自柳佥明抄本，但其又据《乐府诗集》之引文予以校对，故而即使是明抄本真与津逮本同源亦会有文字差异，这些异文当为《乐府诗集》引《要解》文与津逮本之差异。详考傅氏所藏之明抄本（即陆东校本，以是否经陆东对校为准，明抄本又可分为柳佥抄本与陆东校本）、津逮本以及《乐府诗集》，可以发现，傅增湘所条举的明抄本与津逮本文本不同的四题，其差别正是《乐府诗集》引用《要解》之文与津逮本的之差异，如前文引《秋胡行》、《苦热行》、《出自蓟北门行》所示，粗字部分既是国图所藏明抄本（陆东校本）与津逮本文字上的不同，亦即陆校本与《乐府诗集》相吻合之文字。

可知，津逮本与傅增湘明抄本的区别在于陆东据《乐府诗集》所校勘之文字，即使是异文之字数亦合于傅氏校语，《苦热行》后增二十五字，《秋胡行》后增三十二字，《猛虎行》后增附记十八字，《出自蓟北门行》下增十六字。如此似可证实孙星衍之论，即柳佥之明抄本源于元版，与津逮本同出一源，但却又无法解释津逮本与傅氏藏明抄本即陆东校本之间在横吹曲著录上的差异。那么，柳佥抄本究竟源自何本？其与津逮本是否有关联？

事实上，从上文所引津逮本著录的横吹曲题提供了重要线索。对比津逮本和傅氏藏明抄本本所著之横吹曲，其差异之处津逮本其实已经明确指出：如津逮本作《黄鹤吟》，其后注“一本作‘黄鹄’”，而傅氏藏明抄本作《黄鹄吟》；津逮本有《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》四题，其后注“一本阙此四题”而明抄本正无此四题；津逮本《黄覃子》、《赤之扬》后注“一本阙上二曲”，明抄本无此二曲；津逮本《刘生》后注“一本多《豪侠行》、《古剑行》、《洛阳公子行》三题，误”，而明抄正有此三题。在横吹曲方面，津逮本之考校与明抄本所录完全吻合，如此则可明确，毛晋在刊刻《要解》时必定也将元版与明钞本对校。但如前文所析，津逮本与《乐府诗集》引用《要解》有诸多差异，傅增湘又云“是毛氏于此书搜罗既博，订正亦勤。而于梁氏刻本实未之见”，可知，毛氏所言之“一本”乃是柳佥钞本。因知，毛晋重刻《要解》时曾依据柳佥钞本与元版对校，但并未见到陆校本。

考之《要解》卷末毛氏附记：“余家藏是书凡三本，一得之虞山杨氏，一得之锡山顾氏。二氏素称藏书家，不意施朱傅墨，较订数遍，其间脱简讹字，尚多于几上凝尘。既得元版，颇善”。可见，毛氏于元版之外还藏有两种《要解》，即虞山杨氏本与锡山顾氏本，其中至少有一种当源于柳佥抄本。此二者皆为明代江苏一带著名藏书家；虞山杨氏即明代常州地区的著名藏书家杨仪（1488-？），其藏书楼名为万卷楼；锡山顾氏大约为明代著名刻书家顾元庆（1487—1565），此二者早于柳佥抄录《要解》（1515）的可能都不大，故而二本都不可能为

[①] 见于国图藏明抄本《乐府古题要解》缩微胶片。

柳抄本之底本。

如此，综合来看，柳抄本之底本为宋版的可能比较大。首先，柳佥抄本与源于元版的津逮本在文字上确有不同；其次，柳佥抄书甚多，且多以宋版书为底，亦可佐证。但即使柳钞本源于宋版，但其与津逮本也互有优劣，这种差别可能是元版所源之宋版与柳抄所源之宋版之间的区别。就《要解》在宋元时期主要书目的著录来看，此书在宋代流传较广，故而其宋刻本应不止一种。

但上述结论也只能是推测，如欲进一步探究柳抄本之源，恐须觅得目前仅存柳抄原本之孤本即陆心源藏本，曾为天一阁所藏，为未经陆东校正之本。此本于清末随陆氏众多珍本藏书流入日本，现藏于日本东京静嘉堂书库，今日国内已绝迹。《静嘉堂文库汉籍分类目录》“诗文评类”著录为：

《乐府古题要解》 二卷。

旧题唐吴兢撰。明写。

同。二卷

唐吴兢撰。享保一一刊。[①]

据此著录，静嘉堂当藏有两种不同版本的《要解》：一为明写本，清末自陆心源皕宋楼流入日本；一为日本“享保一一刊本”，此前国内学者从未知此本者。静嘉堂所藏明写本应为陆心源藏本，极为珍贵；而享保刊本之底本当另有其它：享保一一年（1726）当为日本幕府时期，乃清朝之雍正四年，此时陆心源本尚未进入日本，故而亦可知《要解》在日本早有流传，以其刊印时间推测，当以津逮本为底本。[②]

综上，明抄本在其流传中又分为二种：一为柳佥之原抄本，同时为工部侍郎都穆、虞山杨仪及锡山顾元庆所藏，后都穆本传抄至李苑马子中（李士允，字子中），[③]李氏又传抄至灌甫中尉（朱睦楔、字灌甫），[④]灌甫又传抄至陆东，之后先后又流入明代范钦之天一阁、清代孙

---

① 静嘉堂文库《静嘉堂文库汉籍分类目录》，静嘉堂文库、国立国会图书管理部，1930年版，第849页。

② 近代国内不少有识之士早已关注日本流传之汉籍，主要有：光绪七年（1881年）驻日公使黎庶昌曾访集日本传汉籍，编《古逸丛书》二十六种共二百卷，其中有日藤原佐世著《日本国见在书录》影刊本；傅增湘先生曾于1930年前后东渡日本往静嘉堂观书，著《静嘉堂文库观书记》（1930年版），但此二书目均未提及吴兢《乐府古题要解》。至二十一世纪，北京大学著名学者严绍璗教授往日本访书，著《日本藏汉籍珍本追踪纪实》（上海古籍出版社2005年版）以及《日本汉籍善本书录》（中华书局2007年版），其中《日藏汉籍善本书录》著录了静嘉堂所藏明钞本《要解》：“乐府古题要解二卷。唐吴兢编撰。明人柳佥手写本。柳佥等手识文本。共一册。静嘉堂文库藏本。原天一阁等旧藏。”（中华书局2007年版，第2030页）

③ 按：李苑马子中，当为李士允，字子中，主要生活于明正德嘉靖年间，正德十二年（1517）进士，著《山藏集》十卷。清人孙奇逢《中州人物考》卷五“李苑马士允”条详载其事：“士允字子中，祥符人也。父环，青州通判。有治行。士允年十八，荐于乡，即善古人辞。不喜阅近代诸家之言。正德十二年登进士，每有篇翰，传播京师。……补山东按察副使，寻擢陕西苑马寺卿。……尝与诸乡先生结怡情吟社，时相唱和其间。今《山藏集》内所载多同赋篇也。”见于周骏富辑《明代传记丛刊》，台湾明文书局，1991年版，第141册，第471-474页。

④ 按：灌甫，当为朱睦楔（1518—1587）明藏书家、学者，字灌甫，号西亭，学称西亭先生，明宗室，安徽休宁人，封镇国中尉。著有《万卷堂书目》四卷。其事见于《明史·诸王传》，中华书局，1974年版，第3569页。

星衍平津馆以及陆心源皕宋楼，今已随陆氏藏书流入日本东京静嘉堂书库；一为陆东校本，后为梁梧刊刻，先后为季振宜、钱曾、王闻远所得，分录于《季沧苇藏书目》、《也是园藏书目》、《孝慈堂书目》，后为傅增湘所得，即今日国图所见之“明写本”。[①]可知，柳佥正德抄本后世又经陆东校刊、梁梧刊刻，有形成了两套版本，即柳钞本和陆校本，前者始终以抄本形式流传，后者虽经梁梧刊刻，但由于印数不广，后世又有抄录此本者，故而分别以刻本和抄本两种形式流传。此外，明人祁承㸁（1563-1628）所著《澹生堂书目》中著有“《乐府古题要解》二卷”，其与天一阁同时，但由于缺乏详细记录，无法判定其所藏为柳抄本还是陆东校本。

可知，《要解》之完整本当有三种：一为津逮本，即今日流通本之底本；一为柳佥原抄本，现藏于日本东京静嘉堂；一为柳佥抄，陆东校勘、梁梧刻印之本，今藏于国家图书馆古籍馆。

二、《炙毂子》所存《要解》

《炙毂子》乃唐人王叡所著，其中杂录了《二仪实录》、《古今注》以及《乐府古题要解》。《炙毂子》主要依附于明人陶宗仪所撰之《说郛》（一百卷）得以流传至今，然而《说郛》在清初编修四库全书时惨遭“糅杂窜乱”，已非“南村原本”。1927 年上海涵芬楼刊行海宁张宗祥校勘之《说郛》，1986 年又为北京市中国书店影印，此本才是今日最佳之《说郛》版本。就《说郛》一书而言，四库本不胜涵芬楼本；但《要解》一书而言，又以四库本为优。虽四库本多有错讹，但是其中依旧可辨其原文，尤其是在每类古题之小结部分；涵芬楼本则由于张宗祥校勘《说郛》所载《炙毂子》本《要解》时参考了津逮本，故在一定程度上降低了《炙毂子》本的文献价值。

《炙毂子》本所载之题解大都极为简略，仅述其诗之作者，不及古辞、本事，遑论对拟作有所褒贬，且收录各题之次序分类也大不同于原本，尤其是误将“短箫铙歌”、“横吹”视为古题之名，又将琴曲《雉朝飞》、《走马引》、《别鹤操》、《箜篌引》以及铙歌《钓竿》混入相和歌，实谬之千里。尤其是文字错误极多，脱、讹、衍、倒比比皆是，这一点也与《炙毂子杂录》一书历来被视为杂家著作，不受重视有关。但此本也并非一无可取之处，其中不仅保留了部分津逮本之佚文，各类古题之小结部分也较有参考价值，在文字上可与津逮本对校。

《炙毂子》本共录古题 117 组，其中又有古题重复出现，如琴曲古题《雉朝飞》、《走马引》、《别鹤操》、《箜篌引》，乐府杂题《招隐》，以及错误古题《横吹》、《短箫铙歌》等 7 题，实录 110 组古题。其中最有文献价值者，当为自《步虚词》以下 141 字未见于津逮本

---

① 按：钱曾本仅著为“《乐府古题要解》二卷”，王闻远《孝慈堂书目》所著较为详细“《乐府古题要解》陆东序跋，一册，钞白三十九番”当为陆校本，而钱曾与季振宜关系极密，且当时藏书家之间又有珍本互抄共享之风，当知钱氏藏本亦应为陆校本。

以及明抄本：

《风人诗》，梁简文帝谓之《风人诗》，陈江总谓之《吴歌》。其文尽帏薄亵情。上句述一语，下句释之以成。云“围棋烧败袄，看子故依然”，是此类也。

已上古题及后代杂题。按古题名多起汉代，杂题多起齐梁。又有古歌诗数十（千）篇，亦并两汉之什大行于世。而题目又如《两头纤纤》、《五杂俎》等体，复不类。并不载之也。[①]

就此佚文来看，吴兢的确曾辑录“古歌诗”，可见吴兢《古乐府》十卷，当不为伪，只是早已散佚。[②]

《炙毂子》本解题极为简略，大多叙其作者，仅寥寥数字，如：

《雉朝飞》齐宣王时处士牧犊子所作也。

《别鹤操》商陵牧子所作也。

此两题津逮本作：

旧说齐宣王时，处士犊沐子所作也。年七十无妻，出采薪于野，见雉雄雌相随而飞，意动心悲，乃仰天而叹曰：“圣王在上，恩及草木鸟兽，而我独不获！”因援琴而歌以自伤。其声中绝。魏武帝宫人有卢女者，故将军阴淑之妹。七岁入汉宫，学鼓琴，特异于馀妓，善为新声，能传此曲。至魏明帝崩，出降为尹更生妻。若梁简文帝“晨光照麦畿”，但咏雉而已。（《雉朝飞》）

右旧说商陵牧子所作也。娶妻五年无子，父兄将为之改娶，妻闻之，中夜起，倚户而悲啸。牧子闻之，怆然而悲，乃援琴而歌曰：“将乖比翼兮隔天端，山川悠远兮路漫漫，揽衣不寐兮食忘餐。”后人因传以为曲焉。（《别鹤操》）

日本学者增田清秀在其《乐府的历史の研究》一书之“资料篇”中对此本有所关注，增田认为：《炙毂子》节录本《要解》才是《要解》最早且最接近原著的版本，因为王叡乃唐代元和后诗人，去吴兢不远，从时间上讲此本应是最接近原本。进而，增田又提出《要解》之所以由一卷变为二卷，是由王叡增补而来，故而增田称一卷本为“缺本”，称二卷本为“补注本”。增田此论的主要依据即是《炙毂子》本末所载：“炙毂子曰：‘此部全出《乐府题解》，予加以《古今注》附之，义有阙者，采经史以补之也。’”至于如何增补，他又根据晁公武《郡斋读书志》所载“叡辑纂数家之言，正误补遗，削冗并归一编”一语，认为王叡是根据刘餗《乐府古题解》以及郗昂（王昌龄）《乐府古今题解》增补而成，而津逮秘书本则是据《乐府诗集》

---

① 【明】陶宗仪纂《说郛》卷四十三，北京市中国书店影印上海涵芬楼 1927 年本，1986 年版。

② 按：宋人朱胜非《绀珠集》卷八载《古乐府》下注“阙名”，共 21 条，其中所录歌诗大多为汉魏六朝之诗作，其中亦有《两头纤纤》、《五杂俎》两题，疑为吴兢《古乐府》之佚文。详见附录。

所引辑录而成。

其实这种说法是根本无法成立的。首先增田的主要证据就根本站不住脚，据《郡斋读书志》增田所引部分之原文为：

《炙毂子杂录注解》五卷

右唐王叡撰。《二仪实录》、《古今注》载事物之始，《乐府题解》载乐府所由起。叡辑纂数家之言，正误补遗，削冗并归一编。[①]

可知，所谓“辑纂数家之言”乃是指《炙毂子杂录》一书，辑录了《二仪实录》、《古今注》以及《乐府题解》三本书，并非是单言《乐府题解》一书，可见增田对此句之断句之理解有所歧误，断章取义，故而引发如此结论。[②]且津逮本《要解》前后体例统一，分类明确，序文与其后古题之释文亦相呼应，反观《炙毂子》本，各题释文虽极为简略，但无不来自津逮本，如前文所引之《雉朝飞》与《别鹤操》两题之解文。二者相较《炙毂子》本，仅指明作者，并未详述古题之本事。可见《炙毂子》本虽在时间上据吴兢原本最近，但并不意味着其文本最接近《要解》原本。

由增田清秀的研究也可知《要解》一书在日本流传版本甚多，除前文所论静嘉堂书库所藏二本之外，还有《炙毂子》节录本和津逮秘书本。

三、《绀珠集》所录《要解》

此外，尚有《绀珠集》卷八所录《乐府解题》21 条，下注“吴兢”，其文为：

1、伯牙闻海水得琴妙

伯牙学琴于成连先生，成连曰：“吾师子春在海中，能移人意。”与俱往。至蓬莱山，留伯牙曰：“此居习之，吾将迎师。”刺船而去，旬日不返，伯牙但闻水声倾洞，山林冥杳，禽鸟啼号，乃叹曰：“吾师谓移人意者，岂此也？”援琴而歌，顿悟其妙。

2、白头吟

司马相如将聘茂陵女为妻，文君作《白头吟》云：“凄凄重凄凄，嫁女不须啼。愿得一心人，白头不相离。”示相如以自绝，乃不聘。

3、雉朝飞

齐宣王时，牧犊子五十无妻，见雉相随而作此曲。

4、别鹄操

商陵牧子妻五年无子，父母将令改娶，妻闻之作此曲。

---

① 【宋】晁公武撰、孙猛校证《郡斋读书志校证》卷十二“杂家类”，上海古籍出版社，1990 年，第 519 页。

② 增田清秀《乐府的历史の研究》，日本东京创文社，1975 年版，第 522-523 页。

5、乌夜啼

宋彭城王义康与义庆相见而哭，帝怪之征。还，大惧。妓妾夜闻乌啼，叩阁曰："明当有赦。"乃改南州，遂作此曲。

6、藁砧今何在

藁砧，为夫也。山上复有山，言夫出也。何当大刀头，问何时还也。破镜飞上天，言月半时还也。

7、围棋烧败袄

梁简文风人诗云："围棋烧败袄，看子故依然。"

8、泰山吟

薤露歌（一名《蒿里行》）又名《泰山吟》

9、挽柩歌

汉武时李延年分二曲，以薤露送王公贵人，以蒿里送士庶。令挽柩者歌，又通谓之《挽柩歌》。

10、乌生八九子

古词言："乌生八九子，端坐秦氏树"，言乌生子当在岩，今来坐树间，故为弹所杀。

11、陌上桑

旧说邯郸女子姓秦，名罗敷，为王仁妻，仁事赵王为家令。罗敷采桑陌上，赵王见而悦之，置酒将夺焉。罗敷善筝，作此曲，自明不从。

12、东门行

古词云："出东门，不愿归"，言士有贫不能安者，把剑将去，其妻止之曰："时清不可为非！愿共餔糜，不求富贵"。

13、君马黄

言"君马黄，臣马苍，三马同逐臣马良"，叹无罪见逐也。

14、明君自请往单于

明君即昭君，避晋文讳改焉。《琴操》载：昭君，齐人王穰女，极美。献之元帝，数年，帝未见之。因单于入朝，帝宴之禁中，后宫执事嫔御皆侍，昭君在列。酒酣帝曰："欲以一女遗单于，谁能行者？"昭君怨帝，即出请往。帝见悔之。旧说不同

15、大垂手

言舞而垂手。亦有《小垂手》及《独摇手》之类。

16、坎侯

汉武灭南越，祠太一后土，令乐人依琴造坎，言坎坎应节也。侯，工人之姓，因曰坎侯。后讹为箜篌也。

17、定情篇

汉繁钦所作。若“臂环致拳拳，指环致殷勤。耳珠致区区，香囊致扣扣。跳脱致问，佩玉结恩”，皆妇人叙志之词也。

18、合欢诗

晋杨方所作，食共并根穗，饮共连理杯。衣同双丝绡，寝共无缝裯。坐必接膝，行必携手。如鸟同心，如鱼比目。利断金石，密逾胶漆也。

19、大山小山

招隐，词本楚声，淮南王安所作。《大山》、《小山》，拟诗之《大雅》、《小雅》也。

20、离合诗

孔融作，离合其字以成文。

21、薤露歌

田横门人为之，其词曰：薤上露，何易晞。明朝还复落，人死一去归何时。[①]

其中“伯牙闻海水得琴妙”、“明君自往单于”两题，津逮本分别作“水仙操”和“王昭君”，曲题不同，但本事相近，而“围棋烧败袄”一题，不见于津逮本和明钞本。其中又有部分解题内容与津逮本甚至《乐府诗集》略有不同，如《君马黄》，津逮本作：

初言“君马黄，臣马苍，二马同逐臣马良”，终言美人归以南，归以北，驾车驰马，令我心伤。

《要解》之意本于《君马黄》古辞：

君马黄，臣马苍，二马同逐臣马良。易之有魏蔡有赭，美人归以南，

驾车驰马，美人伤我心；佳人归以北，驾车驰马，佳人安终极。

其中并无“叹无罪见逐也”之语，但味古辞之意，此说又不为误。再如《乌生八九子》：

古辞云：“乌生八九子，端坐秦氏桂树间。”言乌母生子，本在南山岩石间，而来为秦氏弹丸所杀；白鹿在苑中，人可得以为脯；黄鹄摩天，鲤在深渊，人可得而烹煮之；则寿命各有定分，死生何叹一作待前后也。若梁刘孝威“城上乌，一年生九雏”，但咏乌而已，不言本事。

就此题而言则《绀珠集》本较津逮本稍为简略，但其义不相违。总体来看，《绀珠集》本

---

① 见于《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，1983年版，第827册，第427-429页。

所录 21 条当出自《要解》，只是在摘录时根据《绀珠集》一书的特点做了文字上的变动。由于《绀珠集》作者朱胜非(1082-1144)，主要生活与北宋时期，其时流传之《要解》版本尚无过多讹误，故而，《绀珠集》本之内容较为可信。

除上述《炙毂子》和《绀珠集》外，郭茂倩《乐府诗集》大量引用《要解》，其中亦保存了大量《要解》之原文。由于今日所传之《乐府诗集》为宋本，其中当最大限度保留了《要解》的原始面貌，具有为他本难以企及的重要文献价值。[①]

在《要解》一书的流传中，唐人王叡、宋人郭茂倩、朱胜非、明人柳佥、陆东、梁梧、毛晋都起到了关键作用，清人孙星衍、陆心源、近人傅增湘等又对《要解》的版本进行了初步研究，这些都为今人深入探讨奠定了坚实的文献基础。由于《要解》所记录者大多为乐曲之题，这些曲题成于唐前，本已年代久远，更兼其多由乐工记录，以之标示声曲，不及于细审其文，故造成《要解》所录之曲题错讹甚多；至明代《要解》又多以手抄本流传，彼此传抄，更加重了脱、讹、衍、倒的现象，这也就是毛晋所言“校订数遍，其间脱简讹字，尚多于几上凝尘”的两个主要原因。即使搜得《要解》各版本，但由于古题本身大多重于记声标曲，也恐难校出精准之本。

---

① 《乐府诗集》中华书局于 1979 年版是以“文学古籍刊行社影印之宋本为底本”，附录《乐府诗集》所存《要解》之文即摘自此本，其当为宋本之文。

第二节《乐府古题要解》的内容

今本《要解》所录古题大多为汉魏晋宋曲题，分为上下两卷，两卷所录又各有特点：上卷所录乃有本事、本辞传世之古题，借出其本辞、本事可明确其本意；下卷所录则多是借出其拟作来推知本意的古题；上卷所录为“相和歌”、“鞞舞歌”、“白纻歌”、“拂舞歌”、“铙歌”、“横吹曲”、“清商曲”，下卷所录为“乐府杂题”、“乐府琴曲”、“杂出诸家文集亦有非乐府所作者”；上卷所录多出自诸史乐志，下卷所录大多出于诸家文集。

《要解》之内容又可分为两种：一为乐府古题，其下多附古题之本辞、本事或是拟作，以及对拟作之评论，极为详备；一为各类古题的小结，总结此类古题，并探析其渊源流传情况，对乐府分类研究以及音乐史研究都有重大意义。此外，《要解》所录不止于乐府古题，还记载了很多特殊诗体如回文诗、离合诗、嵌名诗等等。

一、《要解》古题及解题体例

《要解》共记载155组乐府古题，分为十类：“乐府相和歌”二十六组；“乐府鞞舞歌”一组；“乐府拂舞歌”三组；“乐府白纻歌”一组；“乐府铙歌”十组；“乐府横吹曲”十八组、“乐府清商曲”七组、“乐府杂题”四十五组、“乐府琴曲”六组；“杂出诸家文集亦有非乐府所作者”三十八组，见如下表格：

分类	题名
相和歌	《江南曲》《度关山》《长歌行》《薤露歌·薤里传》《鸡鸣》《对酒行》《乌生八九子》《平陵东》《陌上桑》《短歌行》《燕歌行》《秋胡行》《苦寒行》《董逃行》《塘上行》《善哉行》《东门行》《西门行》《煌煌京洛行》《艳歌何尝行》(《飞鸿行》)《步出夏门行》(《陇西行》)《野田黄雀行》《满歌行》《棹歌行》《雁门太守行》《白头吟》
鞞舞歌	《殿前生桂树》
拂舞歌	《白鸠篇》《碣石篇》《淮南王篇》
白纻舞	《白纻歌》
铙歌	《上之回》《战城南》《巫山高》《君马黄》《芳树》《有所思》《雉子斑》《临高台》《钓竿》《将进酒》
横吹曲	《黄鹤吟》(《黄鹄吟》)《陇头吟》(《陇头水》)《出关》《入关》《出塞》《入塞》《折

	黄柳》《黄覃子》《赤之扬》《望行人》《关山月》《洛阳道》《长安道》《梅花落》《紫骝马》《骢马》《雨雪》《刘生》
清商曲	《王昭君》《子夜》《前溪歌》《乌夜啼》《石城乐》《莫愁》《襄阳》
杂曲	《日重光·日重光》《上留田行》《相逢狭路间行》《怨歌行》(《怨诗行》)《饮马长城窟行》《君子行》《君子有所思行》《朝歌行》《豫章行》《门有车马客行》《猛虎行》《齐讴行》《吴趋行》《会吟行》《从军行》《出自蓟北门行》《结客少年场行》《东武吟(行)》《苦热行》《放歌行》《西长安行》《怨歌行》《升天行》《凤将雏》《楚妃叹》《半度溪》《起夜来》《独不见》《夜夜曲》《携手曲》《阳春曲》《关山月》《博陵王宫侠曲》《新城长乐行宫》《大垂手》《行路难》《蜀道难》《秦王卷衣曲》《轻薄篇》《妾薄命篇》《苦哉行》《悲哉行》
琴曲	《思归引》《雉朝飞》《走马引》《别鹤操》《水仙》《公无渡河》
杂出诸家文集非乐府所有者	《长门怨》《婕妤怨》《铜雀台》《七哀·四愁》《同声歌行》《定情篇》《合欢诗》《招隐、反招隐》《蒿砧今何在》《连句》《爱妾换马》《自君之出矣》《离合诗》《盘中诗》《回文诗》《百年诗》《步虚词》《道里名诗》《星名》《郡县名》《卦名诗》《药名诗》《姓名诗》《相名诗》《宫殿名诗》《草树鸟兽名诗》《歌曲名》《针穴名》《寺名》《无名》《船名》《车名》《将军名》《六府》《十二属》《六甲》《八音》《数》

[①] 对以上古题吴兢从以下几个角度进行解释：本事、本义、本文、拟作、相承。

第一、释其本事者，为解释该题之由来，如《子夜》：

右旧史云晋有女子曰子夜所作，声至哀。晋武帝太元中，琅琊王轲家有鬼歌之。后人依四时行乐之词，谓之《子夜四时歌》，吴声也。

再如《前溪歌》：

右晋车骑将军沈玩所造舞曲也。

第二、释其本文，引用其古辞以推知古题之意，如《战城南》：

右其词大略言“战城南，死郭北”，野死不得葬，为乌鸟所食，愿为忠臣，朝出攻战而暮不得归也。

第三、释本义者乃释其入乐本辞之意，如《燕歌行》：

右晋乐奏魏文帝“秋风萧瑟天气凉”、“别日何易会日难”二篇，言时序迁换而行役不归，佳人怨旷无所诉也。

[①] 此外，涵芬楼本《说郛》之《炙毂子》本还记载了《杞梁妻》以及《风人诗》，但未见于四库本《说郛》之《炙毂子》本，亦未见于津逮本和明钞本，因《炙毂子》本多有错讹，为求稳妥，仅以津逮本所录为主。

再如《野田黄雀行》：

右晋乐奏魏曹植“置酒高殿上”，始言丰膳乐饮，盛宾主之献酬；中言欢乐极而悲，嗟盛时不再；终归于知命而不复忧焉。

这是《要解》一书采用最多的解题方式，共有二十六组，可见吴兢关注从本辞诗歌来解释古题之意义。

第四、解其拟作者，为其本事、古辞以及入乐之本辞皆已失传的情况下通过综合后人拟诗之意来、推测古题之意，如《豫章行》：

右陆机“泛舟清川渚”、谢灵运“出宿告密亲”，皆伤离别。言寿短景驰，容华不久。傅玄《苦相篇》“苦相身为女”，言尽力于人，终以华落见弃，亦题曰《豫章行》。

再如《门有车马客行》：

右曹植等皆言问讯其客，或得故旧乡里，或驾自京师，备叙市朝迁谢，亲戚雕丧之意也。

又如《东武吟》：

右鲍照“主人且勿喧”、沈约“天德深且旷”，伤时移世异，芳华但谢而已。

最后，相承乃是解释古题与其它曲题之间的承袭演变关系，这种方式是和上述几种解题方式结合在一起的，如《苦寒行》：

右晋乐奏魏武帝“北上太行山”，备言冰雪溪谷之苦。或谓《北上行》（明抄本作《北上太行山行》），盖因魏武帝作此词，今人效之。

再如《江南曲》：

右《江南曲》古词云：“江南可采莲，莲叶何田田。”又云：“鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”盖美其芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文“桂楫晚应旋”，唯歌游戏也。又有《采菱曲》等，疑皆出于此。

在《要解》书中，吴兢不仅单独使用这些解题方式，还会将不同的解题方式综合在一起，如《乌夜啼》：

右宋临川王义庆造也。宋元嘉中，徙彭城王义康于豫章郡。义庆时为江州，相见而哭。文帝闻而怪之，征还宅。义庆大惧，妓妾闻乌夜啼，叩斋阁云：“明日应有赦。”及旦，改南兖州刺史，因作此歌。故其和云：“笼窗窗不开，夜夜望郎来。”亦有《乌栖曲》，不知与此同否。

此题结合本事、本文以及相承三种方式，先述《乌夜啼》曲之由来，再叙其“本辞”，终末又论及可能与此曲有渊源的《乌栖曲》，使观此书者对这一古题的了解更加全面。再如《东门行》：

右古词云：“出东门，不顾归。”言士有贫不安其居者，拔剑将去，妻子牵衣留之，愿共餔糜，不求富贵，且曰：“今时清，不可为非也！”若鲍照“伤禽恶弦惊”，但伤离别而已。

根据上述解题体例的不同，将《要解》中之古题分列如下：

本事	《子夜》《前溪歌》《日重光·月重轮》《上留田》《走马引》《公无渡河》《婕妤怨》《爱妾换马》
本文	《战城南》《君马黄》
本义	《燕歌行》《塘上行》《野田黄雀行》《满歌行》《碣石篇》《将进酒》《相逢狭路间行》《艳歌行》《君子行》《鞠歌行》《从军行》《结客少年场行》《起夜来》《独不见》《携手曲》《夜夜曲》《阳春曲》《关山月》《新成安乐宫行》《行路难》《秦王卷衣曲》《轻薄篇》《同声歌》《合欢诗》《定情篇》《步虚词》
拟作	《刘生》《君子有所思》《豫章行》《门有车马客》《猛虎行》《齐讴行》《吴趋行》《会吟行》《东武吟行》《放歌行》《西长安行》《怨歌行》《楚妃叹》《空城雀》《博陵王宫侠曲》《妾薄命篇》《苦哉行》《悲哉行》
本事、本文	《石城乐》、《白鸠篇》《襄阳乐》《别鹤操》《自君之出矣》
本事、拟作	《度关山》《长歌行》《鸡鸣》《对酒行》《乌生八九子》《短歌行》《善哉行》《煌煌京洛行》《艳歌何尝行》《棹歌行》《巫山高》《怨歌行（怨诗行）》《饮马长城窟》《出自蓟北门行》《升天行》《白马篇》
本义、相承	《苦寒行》《半度溪》《大垂手》《蜀道难》
本事、本义	《淮南王篇》《王昭君》《长门怨》《铜雀台》
本文、拟作	《芳树》《有所思》《雉子斑》《临高台》《苦热行》
本事、拟作	《钓竿》《思归引》《雉朝飞》
本事、本义、拟作	《陌上桑》《秋胡行》《董逃行》《白头吟》
本文、本义、拟作	《东门行》《西门行》《步出夏门行》
本义、本文、本事	《上之回》《平陵东》《白纻歌》

本事、本文、相承	《乌夜啼》《莫愁》
本事、本文、拟作、相承	《江南曲》
本事、本文、本义、相承	《薤露歌·蒿里歌》
本文、本事、本义、拟作	《雁门太守行》

由上表可知，吴兢所释之古题，着重以本事、本义来追寻其本义，这一点与吴兢史学家的身份相一致，也可看出吴兢认为古题乐府诗必须遵循古题本义写作。

二、《要解》所载之杂体诗

《要解》所载“杂出诸家文集亦有非乐府所作者”一类其实并非乐府古题，但是由于其题目对诗歌内容和形式都具有强大的约束力，因而自汉魏六朝以来形成了具有独特艺术风格的特殊诗体，《艺文类聚》录之于“杂文部”，后世亦笼统称为“杂体诗”。[①]《要解》所录之杂体诗主要有两类：一类是在汉魏六朝时期各自形成独有写作方式的诗体，如《蒿砧今何在》（《艺文类聚》作“蒿砧诗”）、《自君之出矣》、《合欢诗》、《招隐·反招隐》、《离合诗》、《四愁·七哀》、《连句》、《回文诗》、《百年诗》等；另一类则是以各种特名嵌入诗句的诗体，后世称为嵌名诗，有二十一种，如道里名诗、星名诗、郡县名诗、卦名诗、药名诗、姓名诗、相名诗、宫殿名诗、草树鸟兽名诗、歌曲名诗、针穴名诗、寺名诗、无名诗、船名诗、车名诗、将军名诗、六府名诗、十二属名诗、六甲名诗、八音诗、数诗等。由此可知，《要解》一书不仅对于研究乐府古题有着重要价值，同时也对研究汉魏六朝以来的杂体诗有重要意义。

就题目与诗歌之内容之间的联系而言，第一类较胜，甚至其中个别诗题后世拟作也模拟古辞，如《藁砧今何在》

藁砧诗曰：藁砧今何在，山上复有山，何当大刀头，破镜飞上天。

齐王融代藁砧诗曰：花蒂今何在，不是林下生，何当垂两髻，团扇云间明。

又曰：镜台今何在，寸身正相随，何当碎联玉，云上壁已亏。[②]

这三首诗中后两首为拟作，而拟作都沿用了古辞中借月园喻人团圆的手法，诗歌意象也分别沿袭了“月”和“镜”。再如《自君之出矣》，《乐府诗集》解为：

---

① 郑子瑜、宗廷虎主编，宗廷虎、李金苓著《中国修辞学通史》（隋唐五代辽金元卷）对《要解》所录之杂体诗亦有介绍。吉林教育出版社，1998年版，第160-165页。

② 【唐】欧阳询著、汪绍楹校《艺文类聚》卷五十六“杂文部”，上海古籍出版社，1985年版，第1007页。

《自君之出矣》，汉徐干有《室思诗》五章，其第三章曰："自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。"《自君之出矣》，盖起于此。齐虞羲亦谓之《思君去时行》。[1]其后收录自宋孝武帝至于唐人之拟作共二十一首，其诗歌无论体式、内容及情感皆无变化：

自君之出矣，金翠暗无精。思君如日月，回还昼夜生。（宋孝武帝）

自君之出矣，笥锦废不开。思君如清风，晓夜常徘徊。（刘义恭）

自君之出矣，芳帷低不举。思君如回雪，流乱无端绪。（颜师伯）

自君之出矣，临轩不解颜。砧杵夜不发，高门昼恒关。帷中流熠耀，庭前华紫兰。物枯识节异，鸿归知客寒。游取暮春尽，馀思待君还。（鲍令晖）

自君之出矣，芳蕑绝瑶卮。思君如形影，寝兴未曾离。

自君之出矣，金炉香不然。思君如明烛，中宵空自煎。（王融）

自君之出矣，杨柳正依依。君去无消息，唯见黄鹤飞。

关山多险阻，士马少光辉。流年无止极，君去何时归。（虞羲）

自君之出矣，罗帐咽秋风。思君如蔓草，连延不可穷。（范云）

自君之出矣，霜晖当夜明。思君若风影，来去不曾停。

自君之出矣，房空帷帐轻。思君如昼烛，怀心不见明。

自君之出矣，不分道无情。思君若寒草，零落故心生。

自君之出矣，尘网暗罗帷。思君如落日，无有暂还时。

自君之出矣，绿草遍阶生。思君如夜烛，垂泪著鸡鸣。

自君之出矣，愁颜难复睹。思君如檗条，夜夜只交苦。（陈后主）

自君之出矣，红颜转憔悴。思君如明烛，煎心且衔泪。（贾冯吉）

自君之出矣，明镜罢红妆。思君如夜烛，煎泪几千行。（陈叔达）

自君之出矣，梁尘静不飞。思君如满月，夜夜减容晖。（李康成）

自君之出矣，弦吹绝无声。思君如百草，撩乱逐春生。（辛弘智）

自君之出矣，壁上蜘蛛织。近取见妾心，夜夜无休息。妾有双玉环，寄君表相忆。环是妾之心，玉是君之德。驰情增悴容，蓄思损精力。玉簟寒凄凄，延想心恻恻。风含霜月明，水泛碧天色。此水有尽时，此情无终极。（卢仝）

自君之出矣，宝镜为谁明。思君如陇水，长闻鸣咽声。（雍裕之）

自君之出矣，万物看成古。千寻葶苈枝，争奈长长苦。（张祜）[2]

---

[1] 《乐府诗集》，第987页。

[2] 《乐府诗集》卷六十九"杂曲歌辞"，第987-990页。

上述诗作中，无一例外，皆以“自君之出矣”为首句，其中除鲍令晖、卢仝、张祜三人之诗作之外，又皆以“思君”二字为次句之首，且均为五言四句之作。诗歌内容与情感也都高度一致，均为描写闺阁女子思念远人种种缠绵凄苦之状，都使用比喻来描摹对女子的思念之情，此种诗题对诗歌形式和内容、情感的严格限定可见一斑，在现存所有乐府古题诗歌中也不多见。这也极大促进诗歌情感描写技巧的发展，上述诗中以“日月”、“清风”、“回雪”、“明烛”、“满月”、“寒草”、“蔓草”、“落日”等等十余种物象来比喻思念这种难以言状的感情，对后世诗词的情感描写都有极大的启发，并为后人学习。如唐人杜牧之名句“蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明”，很明显便是化用了贾冯吉“思君如夜烛，煎泪几千行”以及陈后主“思君如夜烛，垂泪著鸡鸣”两句；再如五代南唐后主李煜词作《清平乐》中名句“离恨恰如春草，更远更行还生”，则是源于范云之“思君如蔓草，连延不可穷”。

第二类诗歌几乎纯为形式而写作，其诗题多为写作此类诗歌之规则，后人又称此类诗为嵌名诗，如数名诗：

一身仕关西，家族满山东。二年从车驾，斋祭甘泉宫。三朝国庆毕，休沐还旧邦。

四牡曜长路，轻盖若飞鸿。五侯相饯送，高会集新丰。六乐陈广坐，组帐扬春风。

七盘起长袖，庭下列歌锺。八珍盈雕俎，绮肴纷错重。九族咸瞻迟，宾友仰徽容。

十载学无就，善宦一朝通。　　（宋鲍昭《数名诗》）[1]

这首诗则将一、二、三、四等数按序嵌入诗歌每句之首，且极为贴切。再如道里名诗：

山经函旋览，水牒倦敷寻。稽榭诚淹流，烟台信遐临。翔州凝寒气，秋浦结清阴。

眇眇高湖旷，遥遥南陵深。青溪如委黛，黄沙似舒金。观道雷池侧，访德茅堂阴。

鲁显阙微迹，秦良灭芳音。讯远博望崖，采赋梁山岑。崇馆非陈宇，茂苑岂旧林。

（宋谢庄《自寻阳至都集道里名为诗》）[2]

这首诗集中了寻阳至建康的地名，如稽榭、烟台、翔州、秋浦、高湖、南陵、青溪、黄沙、雷池、茅堂、博望崖、梁山岑、崇馆、茂苑等等，尤其难能可贵的是，诗人将这些地名结合写景或怀古使其自然融入诗中，读来并无半点生硬之感。与之相似的还有县名诗：

长陵新市北，郑卫好容仪。先过上兰苑，还牵高柳枝。

薄妆宜入镜，舒花堪照池。蒲洲涵水色，椒壁杂风吹。

此时方夜饮，平台传羽卮。　　（梁元帝《县名诗》）[3]

相比之下，梁元帝之诗颇为牵强，去谢庄诗远矣。

---

[1] 《艺文类聚》，第1008页。
[2] 《艺文类聚》，第1008页。
[3] 《艺文类聚》，第1009页。

上述之诗体，大多在欧阳询《艺文类聚》卷五十六“杂文部二”中有相应的记载。从中可知，此类诗作多为南朝宋、齐、梁、陈四代之帝王及其臣僚宴集游戏之作，作者主要包括宋孝武帝、梁元帝、梁简文帝以及竟陵八友中的沈约、范云、王融以及梁代之庾信等人。就《艺文类聚》所录之诗而言，尤以梁元帝之作居多，他似乎特别喜欢制作不同的嵌名诗，将歌曲名、鸟兽名、草木名甚至针穴名皆嵌入诗中，如：

方舟去鵊鹊，鹊引欲相要。晨凫移去舸，飞燕动归桡。鸡人怜夜刻，凤女念吹箫。

雀钗照轻幌，翠的绕纤腰。复闻朱鹭曲，钲管杂回潮。（梁元帝《鸟名诗》）

豹韬求秘术，虎略选良臣。水涉黄牛浦，山过白马津。推锋上狐塞，画像入麒麟，

果下新花落，桃枝芳树春。王孙及公子，熊席复横陈。（梁元帝《兽名诗》）

啼乌怨别鹤，曙鸟忆离家。石阙题书字，金镫飘落花。东方晓星度，西山晚日斜。

縠衫回广袖，团扇掩轻纱。暂借青骢马，来送黄牛车。（梁元帝《歌曲名诗》）

金推五百里，日晚唱归来。车转承光殿，步上通天台。钗临曲池影，肩拂玉堂梅。

先取中庭人，罢逐步廊回。下关那早闭，人迎已复开。（梁元帝《针穴名诗》）[①]

尤其是《针穴名诗》，其中隐藏百里、归来、承光、天台、曲池、玉堂、中庭、步廊、下关、人迎十个中医穴位名，若非具有一定的医学水准，很难写出这样的诗作。可见，梁元帝大量写作这类诗歌可能也有逞才之意。

此类杂体诗作大多南朝诗人所制，其中之内容也各不相同，大多纯为游戏之作，极少有感于人生际遇、真情流露之作，似乎与吴兢所解之古题并无深切关联。为何吴兢在有关乐府古题的著作中将杂体诗一并收入？对此吴兢解释为：“以上杂出诸家文集，亦有非乐府所作者。以缀文之士，递相拟袭，故详载焉。”可见正是因为这类诗作也为文士所拟作，吴兢才收于《要解》中。

虽然此类诗歌虽并不全出于乐府，但与乐府诗歌有一点极为相似，即在诗歌主题和体式上都具有连贯性，其中有不少可以入乐歌唱，如《定情诗》、《同声歌》、《合欢诗》皆入于《乐府诗集》之《杂曲歌辞》。此外，这类诗歌在六朝时期创作较为繁盛，尤其是回文诗，《隋书·经籍志》中歌辞总集中还载有几部回文诗总集：《五岳七星回文诗》一卷，《回文集》十卷，谢灵运撰，又《回文诗》八卷，《织锦回文诗》一卷，苻坚秦州刺史窦氏妻苏氏作。前述唐初欧阳询《艺文类聚》“杂文部”曾对此仅种杂体诗进行总结，可见唐人对此种诗歌形式也给予较多关注，这可能也是吴兢将之收入《乐府古题要解》一书的原因之一。

在古题外，《要解》尚有一部分重要内容，即每类古题之小结：

---

① 《艺文类聚》，第1010 -1011页。

1、以上乐府《相和歌》。案相和而歌，并汉世街陌讴谣之词，丝竹更相和，执节者歌之。本一部，魏明帝分为二部，更递夜宿。本十七曲，后为十三曲，今所载之外，复有《气出唱》《精列》《东光引》等三篇。自《短歌行》以下，晋荀勖采择旧词施用，以代汉魏，故其数广焉。

2、按《鞞舞歌》，汉代燕享用之，不详所起。其歌又有《关东有贤女》、章帝所造《章和二年中》、《乐久长》、《四方皇》共五篇，其词皆亡。近史亡，《鞞舞》本汉《巴渝舞》。高祖自蜀汉伐楚，其人勇而善斗，好为歌舞，帝观之曰："武王伐纣之歌。"使工习之，号曰《巴渝》。渝，美也。或云其地有渝水，因以取名，未详也。

3、以上乐府《拂舞歌》。按《拂舞》，前史云出自江右。复有《济济》、《独禄》等共五篇。今读其词，除《白鸠》一篇，馀并非吴歌，未知所起。

4、以上乐府曰《白纻歌》。按旧史称白纻吴地所出，《白纻舞》本吴舞也。梁武帝令沈约改其词为四时之歌，若"兰叶参差桃半红"即其春歌也。周处《风土记》云："吴黄龙中，童谣云：'行白者，君追汝，句骊马。'后孙权征公孙渊，海浮乘舶。舶，白也。时和歌犹云行白纻。"盖出于此。

5、以上乐府《铙歌》。案汉明帝定乐有四品，最末曰《短箫铙歌》，军中鼓吹之曲。旧说黄帝所造，以建武扬德。《周礼》所谓"王大捷则恺乐，军大献则恺歌"是也。自《上之回》皆汉曲。又有《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《拥离》、《战城南》、《巫山高》、《上陵》、《将进酒》、《君马黄》、《芳树》、《有所思》、《雉子斑》、《圣人出》、《上邪》、《临高台》、《远如期》、《石留》等十八曲，字多纰缪不可晓。《钓竿》一篇，晋代亦称为汉止于十八，恐非是也。铙如铃而有舌，执柄而鸣之，《周礼》以止也。

6、以上乐府横吹曲，有鼓角。《周礼》："以鼖鼓鼓军事用角。"旧说云，蚩尤氏帅魍魉与黄帝战于汲鹿之野，帝始命吹角为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸，越涉沙漠，军士闻之，悲而思归。于是减为中鸣，尤更悲矣。又有胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之，有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，一本多"其法"二字。乘舆以为武乐。东汉以给边将。又有《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《黄覃子》《赤之扬》、《黄鹄吟》、《陇头吟》、《折杨柳》、《望行人》等十曲，皆无其词。若《关山月》已下八曲，后代所加也

7、以上乐府清商曲也。按蔡邕云："清商曲，其词不足采著。"其曲名有《出郭西门》、《陆地行车》、《夹锺》、《朱堂寝》、《奉法》等五曲，非止《王昭君》等。一说清商曲，南朝旧乐也。永嘉之乱，中朝旧曲散落江右，无复宋梁新声。元魏孝文帝篡汉，收

其所复南音，谓之清商乐，即此等是也。隋平陈，因置酒清商署，若《巴渝》、《白纻》等曲皆在焉。

8、以上乐府杂题。案自《相逢狭路间行》已下，皆不知所起。自《君子有所思行》已下，又无本词。仲尼称不知则阙之，以俟知者。今但据后人所拟，采其意而注之。如曹植《鸳鸯》、《种葛》、《胡君》、《箜篌》、《蒲生》、《吾生作安乐》、《少年行》、《东海》、《人生》、《欢坐玉殿》、《阊阖》、《日与月》、《日月既逝》、《日月》、《只翼》、《太极》、《白马》、《名都》、《盘石》、《驱车东岳》、《弁歌》、《结客》、《大南寺》，拟《气出唱》为《惟干》，《对酒行》为《于穆》，《精列行》为《两仪》，《陌生桑》为《望云》，《有所思》为《嗟佳人》，《善哉行》为《日苦短》，《短长歌》为《虾蛆》，（一作《拟长歌行》为《虾蛆》）。出为《尺蠖》，《出东门》为《惟汉》，《苦寒行》为《吁嗟》，《饮马长城窟》为《扶桑嗟生》，《豫章行》为《穷达》，《薤露行》为《天地》，《秋胡行》为《在昔》，《妾薄命》为《日月》，《齐吟行》为《美女》，《泰山梁父吟》为《八方》等篇。虽《□禹行》以上亦多是拟古所作，后人不复继作，故并不录。若傅休奕《有女秋兰》、《车遥遥燕美人》，谢灵运《却东西门行》、《前有樽酒行》、《陈歌越谣》等行、《前后声代后移歌》等歌，诸家集后有《城上麻》、《携手雍台》、《送归》、《夹树》、《度易水》、《胡无人行》《桐柏山》《华阴山》、《老年行》，近吴均辈多拟此等，并自为乐府，皆不见古词，亦并阙之，以俟知者。

9、以上乐府琴曲。案上诸语说多出《琴操》等书，《琴操》纪事好与本传相违，今两存者，以广异闻也。

这九段小结，分别总结了《要解》九类乐曲的缘起、流传、曲目甚至相关文献等等，为后世了解不同音乐类别的流变提供了重要信息，同时也为后人研究乐府分类法提供了重要参考。

第三节《乐府古题要解》与唐前乐府文献

一、唐前乐府研究著作

在吴兢《要解》成书之前，前人对乐府的研究成果便已蔚为可观，主要体现在音乐文献以及音乐文学文献中。唐前即已出现了大量官私著述，如《隋书·经籍志》录乐书四十六部，《旧唐书·经籍志》录乐书二十九部。同时，唐前乐府研究涉猎范围亦十分广泛，涵盖了音乐以及音乐文学的各个领域，如郑樵《通志》即将魏晋至宋代之音乐著作分为乐书、歌辞、题解、声调、曲薄、钟磬、管弦、鼓吹等十一大类。[①]各类著作大多于始见于《隋志》，分别著录于经部“乐类”、集部“总集类”：

《隋书·经籍志》经部乐类：

《乐社大义》十卷（梁武帝撰。）

《乐论》三卷（梁武帝撰。梁有《乐义》十一卷，武帝集朝臣撰，亡。）

《乐论》一卷（卫尉少卿萧吉撰。）

《古今乐录》十二卷（陈沙门智匠撰。）

《乐书》七卷（后魏丞相士曹行参军信都芳撰。）

《乐杂书》三卷

《乐元》一卷（魏僧撰。）

《管弦记》十卷（凌秀撰。）

《乐要》一卷（何妥撰。）

《乐部》一卷

《春官乐部》五卷（梁有《宋元嘉正声伎录》一卷，张解撰，亡。）

《乐府声调》六卷（岐州刺史、沛国公郑译撰。）

《乐府声调》三卷（郑译撰。）

《乐经》四卷

《琴操》三卷（晋广陵相孔衍撰。）

《琴操钞》二卷

《琴操钞》一卷

《琴谱》四卷（戴氏撰。）

[①] 参见喻意志《<通志·乐略>的史源学考察》，《中国音乐学》2005年第2期。

《琴经》一卷

《琴说》一卷

《琴历头簿》一卷

《新杂漆调弦谱》一卷

《乐谱》四卷

《乐谱集》二十卷（萧吉撰。）

《乐略》四卷

《乐律义》四卷（沈重撰。）

《钟律义》一卷

《乐簿》十卷

《齐朝曲簿》一卷

《大隋总曲簿》一卷

《推七音》二卷（并尺法。）

《乐论事》一卷

《乐事》一卷

《正声伎杂等曲簿》一卷

《太常寺曲名》一卷

《太常寺曲簿》十一卷

《歌曲名》五卷

《历代乐名》一卷

《钟磬志》二卷（公孙崇撰。）

《乐悬》一卷（何晏等撰议。）

《乐悬图》一卷

《钟律纬辩宗见》一卷

《当管七声》二卷（魏僧撰。）

《黄钟律》一卷（梁有《钟律纬》六卷，梁武帝撰，亡。）

总集类：

《古乐府》八卷

《乐府歌辞钞》一卷

《歌录》十卷

《古歌录钞》二卷

《晋歌章》八卷（梁十卷。）

《吴声歌辞曲》一卷（梁二卷。又有《乐府歌诗》二十卷，秦伯文撰；《乐府歌诗》十二卷，《乐府三校歌诗》十卷，《乐府歌辞》九卷；《太乐歌诗》八卷，《歌辞》四卷，张永记；《魏宴乐歌辞》七卷，《晋歌章》十卷；又《晋歌诗》十八卷，《晋宴乐歌辞》十卷，荀勖撰；《宋太始祭高禖歌辞》十一卷，《齐三调雅辞》五卷；《古今九代歌诗》七卷，张湛撰；《三调相和歌辞》五卷，《三调诗吟录》六卷，《奏鞞铎舞曲》二卷，《管弦录》一卷，《伎录》一卷；《太乐备问锺铎律奏舞歌》四卷，郝生撰；《回文集》十卷，谢灵运撰；又《回文诗》八卷，《织锦回文诗》一卷，苻坚秦州刺史窦氏妻苏氏作；《颂集》二十卷，王僧绰撰；《木连理颂》二卷，晋太元十九年群臣上；又有鼓吹、清商、乐府、宴乐、高禖、鞞、铎等《歌辞舞录》，凡十部。）

《陈郊庙歌辞》三卷（并录。徐陵撰。）

《乐府新歌》十卷（秦王记室崔子发撰。）

《乐府新歌》二卷（秦王司马殷僧首撰。）[①]

此外，经部“谶纬类”、“礼类”、子部“五行类”中著录有与音乐相关的著作。[②]郑祖襄先生将《隋书·经籍志》所载音乐书按现代学术思想分为乐府歌词、宫廷雅乐、音乐思想、琴学、乐律学五类，足见唐前音乐以及音乐文学研究之发达。

除上述《隋志》所录音乐及音乐文学著作外，还有一类极其重要的音乐文献，即诸史之《乐志》：沈约《宋书·乐志》、魏收《魏书·乐志》、萧子显《南齐书·乐志》、房玄龄《晋书·乐志》、魏征《隋书·乐志》。乐志的文本构成包括音乐发生、音乐思想、乐曲、乐器乐辞以及音乐制度等方面，各史乐志彼此侧重亦有所不同，共同描述了唐前音乐史及音乐文学史。[③]

此外，汉魏六朝时期笔记小说也已获得极大发展，主要著录于《隋志》史部“旧事类”和“杂传类”、“地理纪类”，其中也有不少涉及音乐的内容，记载了大量与乐曲相关的各种故事传说。

可以看出《要解》成书之前，中国古代的音乐以及音乐文学研究就已经相当发达，昭示了中国古代历来对音乐以及音乐文学社会价值的高度重视。上述著作不仅从各方面为《要解》提供了重要的研究资料，其中一再强调的礼乐思想更深刻影响了作者吴兢本人的乐府观念，进而影响了《要解》的撰著。

---

① 《隋书·经籍志》，第926-927页、1085页。

② 参见郑祖襄《〈隋书·经籍志〉音乐书述略》，《中央音乐学院学报》2006年第3期。

③ 李方元《唐宋时期的正史乐志及其文本传统》，《中国音乐》2004年第4期。

就《要解》而言，其所参考的前代乐府文献大致有三类：一为史志类文献；一为个人音乐著述。第一类文献主要有：沈约《宋书·乐志》，已涉及魏收《魏书·乐志》、萧子显《南齐书·乐志》、房玄龄《晋书·乐志》、魏征《隋书·乐志》等，史志不仅记载大量乐府诗作，对魏晋南北朝时期的乐府制度、乐府音乐发展有一定描述，同时也对乐府诗题有一定解释，其中尤以《宋书·乐志》对《要解》的影响最大。第二类文献主要有：魏晋时期荀勖所著之《荀氏录》、南朝齐梁时期王僧虔《大明三年宴乐技录》、张永《元嘉正声伎录》、陈释智匠《古今乐录》，这些著述对乐府曲名、曲辞以及演唱方式都有详细记载；此外，不少笔记小说中已涉及与音乐相关的掌故轶闻，如杨雄《琴清英》、蔡邕《琴操》、崔豹《古今注》等，皆已开乐府解题之先河，亦为吴兢参考。

二、《要解》和《宋书·乐志》以及《古今乐录》

上述各类文献中，与《要解》关系最为密切者当属沈约《宋书·乐志》。《宋书·乐志》收录了大量宫廷宴乐歌辞，包括了“吴哥杂曲”（《要解》作“清商曲”）、“相和歌”、“鼙舞”、“铎舞”、“拂舞”、“白翊舞”（《要解》作“白纻舞”）、“鼓吹铙歌十八曲”（《要解》作“铙歌”）等八类。如前所述，《要解》共收录十类乐府古题，上述八类除“铎舞”外，均在其中。可见，《要解》上卷所引之古题除“横吹曲”几乎全部来自《宋书·乐志》，其古题分类亦是严格按照《宋书·乐志》，甚至于《要解》中不同乐类之间的顺序以及同类乐曲之间的顺序也都和《宋志》基本一致。

尽管吴兢《要解》上卷所列之古题几乎完全来自《宋书·乐志》，但吴兢对于《宋书·乐志》中古题也有取舍选择：相和曲中《气出倡》、《精列》、《东光乎》（《要解》作“东光引”，《乐府诗集》作“东光”）、《十五》、《折杨柳行》、《艳歌罗敷行》，均不在《要解》“相和曲”古题之列，其中前三题在相和曲小结中略有提及，而后数题则一字未及：

> 以上乐府《相和歌》。案相和而歌，并汉世街陌讴谣之词，丝竹更相和，执节者歌之。本一部，魏明帝分为二部，更递夜宿。本十七曲，后为十三曲，今所载之外，复有《气出唱》、《精列》、《东光引》等三篇。

上述诸曲题为何未被《要解》照单全收，结合吴兢撰写《要解》的宗旨就可明白。事实上，这三组古题后世并无拟作，故而也就不存在文不对题的现象，无需过多关注。至于《十五》与此三题基本相似，在魏文帝本辞之后，仅有李白依据魏文帝词首句“登山而远望，溪谷多所有。”演变出以一首《登高丘而望远海》为题的诗歌，主旨与魏文帝辞颇相近。因此，此题亦可谓无拟作，不需解题。与此相类的还有《折杨柳行》，《折杨柳行》乃是相和大曲，古辞之外又有

魏文帝辞，其后又有陆机拟作一首、谢灵运拟作两首，拟作过少，这也是吴兢不选此题的重要原因。[1]此外，《艳歌罗敷行》在《宋志》中附录的是《陌上桑》古辞，因此可以视作和《陌上桑》相同，无需再次重复。

在拂舞歌中，《宋书·乐志》录《白鸠篇》、《济济篇》、《独禄篇》、《碣石篇》、《淮南王篇》，《要解》未录《济济篇》、《独禄篇》，前者是因为《宋书》原本并无释语，后者虽然在《南齐书·乐志》略有涉及，但是依然不知所云："古辞《明君曲》后云：'勇安乐，无慈不问清与浊。清与无时浊，邪交与独禄。"且二题后世拟作甚少，故而吴兢不录。出于同样的原因，吴兢也未收录《宋书·乐志》之"铎舞"。

清商曲中吴兢的选择就更加明显。《要解》清商曲有《王昭君》、《子夜》、《前溪歌》《乌夜啼》、《石城乐》、《莫愁》、《襄阳》七题，其中后四题乃是西曲，其中仅前三题见于《宋书·乐志》。《宋书·乐志》所录"吴哥杂曲"尚有《阿子》（《欢闻歌》）、《团扇哥》、《督护哥》、《懊憹哥》、《六变》诸曲，但由于这些曲题大多言及民间男女情爱，与吴兢的礼乐思想有冲突故而不录，故而《要解》未录。

可见，吴兢《要解》上卷虽然近乎完全参照了《宋书·乐志》，但其取舍之间也透露出《要解》更注重追寻古题本意、本事的主旨以及作者本人的礼乐思想。

此外，《要解》的分类甚至对各乐类的总结也参照了《宋书·乐志》，如前所引相和歌之小结即是从《宋志》中摘录而来：

> 《相和》，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。[2]

再如对拂舞和白纻舞（即白翊舞）的总结：

> 江左初又有《拂舞》。旧云《拂舞》，吴舞。检其哥，非吴词也，皆陈于殿庭。扬泓《拂舞序》曰："自到江南，见《白符舞》，或言《白凫鸠舞》，云有此来数十年。察其词旨，乃是吴人患孙皓虐政，思属晋也。"又有《白翊舞》，按舞词有巾袍之言；翊本吴地所出，宜是吴舞也。晋《俳歌》又云："皎皎白绪，节节为双。"吴音呼绪为翊，疑白翊即白绪。[3]

《要解》上卷所录之古题源自《宋书·乐志》，下卷之古题则主要来源于另一本魏晋南北朝时期重要音乐著作《古今乐录》。《古今乐录》，由陈释智匠在魏荀勖所著之《荀氏录》；

---

[1] 《乐府诗集》卷三十七，第548页。
[2] 《宋书》，第603页。
[3] 《宋书》，第552页。

南朝齐王僧虔《大明三年宴乐技录》、张永《元嘉正声伎录》基础上撰成。根据《中兴馆阁书目》可知其编于陈废帝光大二年（568），所叙自汉迄陈之乐事，乃是乐府发展史上一部重要的文献。其书大约亡佚于宋末，今有王谟《汉魏遗书钞》辑本。[①]《要解》从中采录了大量乐府古题，其中绝大多数都出自王僧虔《大明三年宴乐技录》如《君子行》、《从军行》、《猛虎行》出于《技录》平调曲，《日重光·月重轮》（《技录》作《日重光行》）《君子有所思行》、《饮马长城窟行》、《上留田行》、《放歌行》、《新城安乐宫行》、《西长安行》、《蜀道难》出于《技录》瑟调曲，《相逢狭路间》、《豫章行》》出于《技录》清调曲，《东武吟》出于楚调曲。但是《古今乐录》更注重于乐曲的流传状况如“不歌”、“不传”的乐曲及其篇章，其中有关乐曲题名本事的记载较少，吴兢只能根据后世拟作来推测其本意。

三、唐前解题类著作发展

由以上文献可以看出，对乐府曲题本事的关注由来已久，早在汉代就有以本事解曲题之先例，如扬雄之《琴清英》对琴曲《雉朝飞》故事的记载：

> 《雉朝飞操》，一曰《雉朝雊操》。扬雄《琴清英》曰：“《雉朝飞操》，卫女傅母之所作也。卫侯女嫁于齐太子，中道闻太子死，问傅母曰：‘何如？’傅母曰：‘且往当丧。’丧毕不肯归，终之以死。傅母悔之，取女所自操琴，于冢上鼓之。忽二雉俱出墓中，傅母抚雉曰：‘女果为雉耶？’言未毕，俱飞而起，忽然不见。傅母悲痛，援琴作操，故曰《雉朝飞》。”[②]

《琴清英》一书早已亡佚，今仅有王谟《汉魏遗书钞》辑本以及马国翰《玉函山房辑佚丛书》本，根据《水经注》、《艺文类聚》、《文选》、《太平御览》、《乐府诗集》、《绎史》等辑录而成，仅有6条。据其中仅存的内容来看，《琴清英》不仅记载有关琴曲起源的故事，还记录了很多和琴文化有关的轶事。

今可见最早的传世解曲题类专著应为东汉蔡邕所著之《琴操》，专门解释琴曲之名。[③]《琴操》今有四种版本：王谟《汉魏遗书钞》辑本、《读画堂丛书》本、《平津馆丛书》本、邵武徐氏刊本。[④]其中所录“诗歌五曲”、“十二操”、“九引”、“河间杂歌”二十二曲，除“流嘶咽”、“双燕离”两题下注“阙”外，每一题述其缘起本事，如《伐檀》：

> 《大周正乐》曰：《伐檀操》者，魏国女之所作也。伤贤者隐处，素餐在位，闵伤怨旷，失其嘉会。夫圣王之制，能治人者食于人，不能治人者食于田，今贤者隐退伐木，小

---

① 参见喻意志《<古今乐录>考》，《中国音乐学》2008年第3期。
② 转引自《乐府诗集》，第835页。
③ 《隋志》著《琴操》为孔衍撰。
④ 参见吉联抗《<琴操>考异》，见于《琴操》（两种），人民音乐出版社，1990年版，第7-8页。

人在位食禄，悬珍奇、积百谷，并包有土，德泽不加，百姓伤痛上之不知，王道之不施，仰天而叹，援琴而鼓。[①]

又如《猗兰操》：

《猗兰操》，孔子所作。孔子历聘诸侯，诸侯莫能任。自卫反鲁，隐谷之中，见香兰独茂，喟然叹曰：‘兰当为王者香，今乃独茂，与众草为伍。’乃止车，援琴鼓之，自伤不逢时，托辞于香兰云：“习习谷风，以阴以雨。之子于归，远送于野。何彼苍天，不得其所。逍遥九州岛岛岛，无所定处。时人暗蔽，不知贤者。年纪逝迈，一身将老。”[②]

再如《列女引》：

《列女引》者，楚庄王妃樊姬之所作也。庄王爱幸樊姬，不敢专席，饰众妾使更侍王，以广继嗣。庄王一日罢朝而晏，樊姬问故，王曰：“与贤相语。”姬问为谁。曰：“虞丘子。”樊姬曰：“妾幸得侍王，非不欲专贵擅爱也，以为伤王之义，故所进与王同位者数人矣。今虞丘子为相，未尝进一贤，安得为贤？”明日，王以樊姬语告虞丘子，稽首辞位而进孙叔敖。樊姬自以谏行志得，作《列女引》曰：“忠谏行兮正不邪，众妾夸兮继嗣多。”[③]

《琴操》在解题时先叙作者，再叙与此相关之故事，这种体例在《要解》解题时也有体现，如《乌夜啼》、《石城乐》、《襄阳》等：

右宋临川王义庆造也。宋元嘉中，徙彭城王义康于豫章郡。义庆时为江州，相见而哭。文帝闻而怪之，征还宅。义庆大惧，妓妾闻乌夜啼，叩斋阁云：“明日应有赦。”及旦，改南兖州刺史，因作此歌。故其和云：“笼窗窗不开，夜夜望郎来。”亦有《乌栖曲》，不知与此同否。（《乌夜啼》）

右宋右宋随王诞始为襄阳郡，元嘉末仍为雍州刺史。夜闻诸女歌谣，因为之词曰：“朝发襄阳城，暮至大堤宿。大堤诸女儿，花艳惊郎目。”若裴子野《宋略》称：“晋安侯刘道彦为雍州，有惠化，百姓歌之，谓之《襄阳乐》。”盖非此也。（《襄阳》）

此二题解释体例与前述《琴操》何其相似。可见，《琴操》开启了解曲题专著之先河。此后，魏晋南北朝时期延续了对曲题的重视，在《隋志》所载之乐书中即中载有《歌曲名》（五卷）、《历代乐名》（一卷）两种有关曲题的专著，但是这两种著作早已亡佚，今仅能从其书名推想其极可能也是解释乐歌题。

在《隋志》乐书之外，还有晋人崔豹《古今注》其“乐部”有大量解题内容。可见，在《要解》之前对乐曲题名的关注和研究由来已久，也正是有了上述著作，才奠定了《要解》系统解

---

① 吉联抗《琴操》（两种），第 24 页。
② 吉联抗《琴操》（两种），第 25~26 页。
③ 吉联抗《琴操》（两种），第 32~33 页。

释乐府古题的基础。《要解》不仅在解题体例上参照了上述著作，更是直接引用了其中的许多解释。

从以上分析可知，《要解》重点参照了《宋书·乐志》、《古今乐录》、《琴操》、《古今注》等文献，然而这些文献又都各有不足之处：其中《古今注》重在解曲题本事并无分类，较少涉及曲题的音乐属性；《宋书·乐志》重在分类保存乐府歌词，较少关注到曲题；《古今乐录》主要收录汉魏六朝所有乐曲并关注乐曲的流传状况，甚少言及乐曲之本事。《要解》综合吸收借鉴上述乐府研究著作：以《宋书·乐志》之分类来排列诸古题，又将《古今注》所记载之乐曲本事附录其中，同时收录《古今乐录》中古题使得《要解》所录古题更加丰富。故而，《要解》是第一部全面阐释乐府各类古曲题名的专著。更具有开创性的是，《要解》从古辞（多录于《宋书·乐志》）和本事中来推断古题之本意，并进一步评价后世拟作与古题本意之间的关系，使得乐府古题研究出现了质的飞跃，对此后的乐府研究尤其是乐府曲题研究以及乐府诗歌创作都产生深远影响。

第四节《乐府古题要解》与《乐府诗集》

作为乐府解题之权威著作，《要解》对宋代乐府诗歌总集《乐府诗集》有巨大影响：《要解》不仅是《乐府诗集》解题的主要源文献；甚至还是《乐府诗集》诗歌分类的重要参照。《乐府诗集》也因此保存了大量《要解》佚文，对今日《要解》之研究意义非凡。

一、《要解》与《乐府诗集》之古题释义

《乐府诗集》收录了自上古陶唐氏古谣直至五代的乐府诗作，在释题方面，《乐府诗集》大量采用了《要解》之说。郭茂倩极其重视《要解》，《要解》诸古题之释义几乎全部为《乐府诗集》所用，可分为全文引用、部分引用、引用但未注明三种。

在全文引用《要解》时，郭茂倩又做了不同的处理，有以下几类。其一，全文皆录，一字未改，此种情况尤以相和诸曲为甚，如《度关山》：

《乐府解题》曰："魏乐奏武帝辞，言人君当自勤苦，省方黜陟，省刑薄赋也。若梁戴暠云'昔听陇头吟，平居已流涕'，但叙征人行役之思焉。"（《度关山》）[①]

其二，适当调整《要解》原文的顺序，或再加入其它著作的相关记录，如《有所思》：

《乐府解题》曰："古词言'有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪。闻君有他心，烧之当风扬其灰。从今已往，勿复相思而与君绝'也。"按《古今乐录》汉太乐食举第七曲亦用之，不知与此同否。若齐王融"如何有所思"，梁刘绘"别离安可再"，但言离思而已。[②]

对照《要解》可以发现，《乐府诗集》先引用《要解》之释意，中间又引《古今乐录》中就《有所思》的相关记载，其后仍是《要解》对拟作是否因循古题的评价。如此令《乐府诗集》的解题更加完善，使后人不独了解此题在诗歌文本方面的流变，亦可知其作为乐曲的渊源传承。

其三，《乐府诗集》看似只引用了《要解》部分语句，但实际上还是采用了《要解》解题全文，只是将《要解》中出现的本事还原到其源文献中，如《秋胡行》：

《西京杂记》曰："鲁人秋胡，娶妻三月，而游宦三年，休还家。其妇采桑于郊。胡至郊而不识其妻也，见而悦之，乃遗黄金一镒。妻曰：'妾有夫，游宦不返。幽闺独处，三年于兹，未有被辱于今日也。'采桑不顾，胡惭而退。至家，问：'妻何在？'曰：'行采桑于郊，未返。'既归还，乃向所挑之妇也，夫妻并惭。妻赴沂水而死。"《列女传》曰：

---

① 《乐府诗集》，第391页。
② 《乐府诗集》，第230页。

“鲁秋洁妇者，鲁秋胡之妻也。既纳之五日去，而宦于陈，五年乃归。未至其家，见路傍有美妇人，方采桑而说之。下车谓曰：‘力田不如逢丰年，力桑不如见国卿。今吾有金，愿以与夫人。’妇曰：‘采桑力作，纺绩织纴以供衣食，奉二亲养。夫子已矣，不愿人之金。’秋胡遂去。归至家，奉金遗母，使人呼其妇。妇至，乃乡采桑者也。妇污其行，去而东走，自投于河而死。”《乐府解题》曰：“后人哀而赋之，为《秋胡行》。若魏文帝辞云：‘尧任舜禹，当复何为。’亦题曰《秋胡行》。”《广题》曰：“曹植《秋胡行》，但歌魏德，而不取秋胡事，与文帝之辞同也。”[①]

在此，郭茂倩分别采用了《西京杂记》、《列女传》、《乐府解题》、《乐府广题》四种著作对此题进行解释，其中看似引用《要解》内容较少，但其实是将《要解》对秋胡本事的追索还原到其源文献《列女传》中。类似于此的还有《陌上桑》，《乐府诗集》将王仁妻罗敷之事还原至《古今注》，诸如《董逃行》、《淮南王》亦是溯其本事至《古今注》，《铜雀台》则将本事还原至《邺都故事》。此种情况，依然可以视作完全采录。还有一种情况与此亦相似，即郭氏未明言引自《要解》，但其所述本事与《要解》相同，亦是追溯至源文献，包括《白鸠篇》、《钓竿》、《前溪》、《石城》、《日重光·月重轮》、《上留田行》、《吴趋行》、《走马引》、《别鹤操》、《公无渡河》。

第二种是部分引用。郭茂倩根据自己的需要对《要解》择取或是弃用《要解》解题条文中的语句，如《薤露》：

《乐府解题》曰：“《左传》云：‘齐将与吴战于艾陵，公孙夏命其徒歌虞殡。’杜预云：‘送死《薤露》歌即丧歌，不自田横始也。’复有《泰山吟行》，亦言人死精魄归于泰山，《薤露》、《蒿里》之类也。”[②]

其中自“复有《泰山吟行》”始，是对《泰山吟》一题的解释，吴兢认为《泰山吟》与《薤露》两题意义相近，虽然在《薤露》一题的解释中，《乐府诗集》并未采录吴兢的这一说法，但是在《北邙行》的释文中，郭茂倩还是对吴兢的观点表示了认同：“按《北邙行》，言人死葬北邙，与《梁甫吟》、《泰山吟》、《蒿里行》同意。”[③]

其次还有《平陵东》条，《乐府诗集》与《要解》不同之处仅在于《乐府诗集》删去《要解》所引之古辞，其后文字即完全一致，如《平陵东》一题，《乐府诗集》作：

崔豹《古今注》曰：“《平陵东》，汉翟义门人所作也。”《乐府解题》曰：“义，丞相方进之少子，字文仲，为东郡太守。以王莽方篡汉，举兵诛之，不克，见害。门人作歌以怨

---

① 《乐府诗集》，第526-527页。
② 《乐府诗集》，第396页。
③ 《乐府诗集》，第1322页。

之也。”[①]

《要解》作：

右古词：“平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。”此汉翟义门人所作也。……

其实以上《乐府诗集》对《薤露》、《平陵东》两题虽然是部分引用了《要解》，但是就就《乐府诗集》的分析来看，郭茂倩已然全盘接受了吴兢对此二题的解释。

此外，还有部分题目，郭茂倩采用了《要解》的解释，但是《要解》和《乐府诗集》在文字表述上略有不同，如《爱妾换马》一题的解释，《乐府诗集》作：

《乐府解题》曰：“《爱妾换马》，旧说淮南王所作，疑淮南王即刘安也。”古辞今不传。[②]

而《要解》作：“其词有淮南王，作者不知是刘安否”，显然二者在文意上并无区别，只是《要解》更为简练。与此相近的还有《升天行》一题，《乐府诗集》作：

《乐府解题》曰：“《升天行》，曹植云：‘日月何时留。’鲍照云：‘家世宅关辅。’曹植又有《上仙篆》与《神游》、《五游》、《龙欲升天》等篇，皆伤人世不永，俗情险艰，当求神仙，翱翔六合之外，与《飞龙》、《仙人》、《远游篇》、《前缓声歌》同意。”[③]

《要解》作：

右曹植“日月何肯留”、鲍照“家世宅关辅”。曹植又有《飞龙》、《仙人》、《上仙录》与《神游》、《五游》、《远游》、《龙欲升天》等七篇。如陆士衡《缓声歌》，皆伤人世不永，俗情险艰，当求神仙翱翔六合之外。其词盖出楚歌《远游篇》也。

在此题释文中，起初都举有曹植、鲍照之诗句，但其后虽行文字句开始有所不同，在文意上却并无分歧。之所以会产生这种问题，可能是由于《要解》在流传过程中，因屡次传抄而出现文本上的不同，但是其文意却并未变化。

第三种情况就是《乐府诗集》虽引用《要解》但却未注明，有四处：

1、《乐府诗集》卷一六《将进酒》

古词曰：“将进酒，乘大白。”大略以饮酒放歌为言。宋何承天《将进酒篇》曰：“将进酒，庆三朝。备繁礼，荐嘉肴。”则言朝会进酒，且以濡首荒志为戒。若梁昭明太子云“洛阳轻薄子”，但叙游乐饮酒而已。[④]

其中，“古词曰：‘将进酒，乘大白’大略以饮酒放歌为言”一句，当本自明钞本《要解》

---

① 《乐府诗集》，第402页。
② 《乐府诗集》，第1042页。
③ 《乐府诗集》，第919页。
④ 《乐府诗集》，第229页。

2、《乐府诗集》卷三三《鞠歌行》：

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》，平调又有《鞠歌行》，今无歌者。"陆机序曰："按汉宫阁有含章鞠室，灵芝鞠室，后汉马防第宅卜临道，连阁通池，鞠城弥于街路。鞠歌将谓此也。又东阿王诗'连骑击壤'，或谓戚鞠乎？三言七言，虽奇宝名器，不遇知己，终不见重。愿逢知己，以讬意焉。"[①]

其中，"三言七言"后之文字即本自今本《要解》卷下《朝歌行》（明钞本做《鞠歌行》）

3、《乐府诗集》卷六四陆机《齐讴行》题解：

《汉书》曰："汉王至南郑，诸将及士卒皆歌讴思东归。"颜师古曰："讴，齐歌也。谓齐声而歌。或曰齐地之歌。"《礼乐志》曰："齐古讴员六人。"梁元帝《纂要》曰，"齐歌曰讴"是也。陆机《齐讴行》，备言齐地之美，亦欲使人推分直进，不可妄有所营也。[②]

其中末句"备言齐地之美"实源于《要解》卷下《齐讴行》题解："旧说齐人以歌其地。陆士衡"营丘负海曲"，述齐地之美。"

4、《乐府诗集》卷六九《自君之出矣》题解：

汉徐干有《室思诗》五章，其第三章曰："自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。"《自君之出矣》，盖起于此。齐虞羲亦谓之《思君去时行》。[③]

此条解文实本自《要解》卷下《自君之出矣》题解："出右出汉徐干《室思诗》。其第三章云：'自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。'"

就以上分析来看，除本无意义的横吹曲题和《要解》卷下所录的回文诗、嵌名诗等各种杂体诗之外，《要解》对古题条文的解释几乎全部为《乐府诗集》所采用，仅有《战城南》、《君马黄》以及《苦哉行》三题未采用《要解》之文，其中《战城南》和《君马黄》全用古辞，故而，总体来看《要解》之古题仅有《苦哉行》一题未被《乐府诗集》所采录，其原因在于《要解》本身此题误作《善哉行》，引用了魏文帝《善哉行》辞。

二、《要解》与《乐府诗集》之诗歌分类

《乐府诗集》不仅在解题方面大量参考了《要解》，在对乐府诗歌分类介绍中也参考了《要解》的看法，《要解》所录古题如前文所述可分为十种："乐府相和歌"、"乐府鞞舞歌"、"乐府拂舞歌"、"乐府白纻歌"、"乐府铙歌"、"乐府横吹曲"、"乐府清商曲"、"乐府杂题"、"乐府琴曲"、"杂出诸家文集亦有非乐府所作者"；《乐府诗集》将乐府诗歌分

① 《乐府诗集》，第494页。
② 《乐府诗集》，第933页。
③ 《乐府诗集》，第987页。

为十二类：郊庙歌辞，燕射歌辞，鼓吹曲辞，横吹曲辞，相和歌辞，清商曲辞，舞曲歌辞，琴曲歌辞，杂曲歌辞，近代曲辞，杂歌谣辞和新乐府辞。可见，《乐府诗集》和《要解》在分类上多有重合有之处，甚至于对乐类溯源释义之时依然大量参考《要解》。以下乃《乐府诗集》各类诗歌对《要解》的直接引用或间接引用（即和《要解》内容相同，但将其溯至《要解》之源文献）：

《横吹曲》旧说云，蚩尤氏帅魑魅，与黄帝战于涿鹿，帝乃始命吹角为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸，越沙漠而军士思归，于是减为中鸣，尤更悲矣。横吹有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。魏、晋以来，二十八解不复具存，而世所用者有《黄鹄》等十曲。”其辞后亡。又有《关山月》等八曲，后世之所加也。[①]

此说引自《晋书·乐志》，《要解》亦有此文，当是引自同一文献，但是无“和帝时万人将军得用之。魏、晋以来，二十八解不复具存，而世所用者有《黄鹄》等十曲”等字，大约是在流传过程中亡佚。此后《乐府诗集》又有关于横吹曲更详细的记载，此处明言引自《要解》：

《乐府解题》曰：“汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲，合十八曲。”

此后鼓吹曲、清商曲、相和曲、琴曲、甚至鞞舞、白纻舞也都参考了《要解》：

《鼓吹曲》汉乐四品，其四曰短箫铙歌，军乐也。黄帝岐伯所作，以建威扬德、风敌劝士也。”《周礼·大司乐》曰：“王师大献，则令奏恺乐。”[②]

清商乐，一曰清乐。《乐府解题》曰：“蔡邕云：‘清商曲，又有《出郭西门》、《陆地行车》、《夹钟》、《朱堂寝》、《奉法》等五曲，其词不足采著。’”[③]

《乐府解题》曰：“琴操纪事，好与本传相违，存之者，以广异闻也。”）[④]

《宋书·乐志》曰：“相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”其后晋荀勖又采旧

---

① 《乐府诗集》，第309页。
② 《乐府诗集》，第223-224页。
③ 《乐府诗集》，第638-639页。
④ 《乐府诗集》，第821页。

辞施用于世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓“因弦管金石造歌以被之”者也[①]

《古今乐录》曰：“《鞞舞》，梁谓之《鞞扇舞》，即《巴渝》是也。鞞扇，器名也。鞞扇上舞作《巴渝弄》，至《鞞舞》竟，岂非《巴渝》一舞二名，何异《公莫》亦名《巾舞》也。汉曲五篇：一曰《关东有贤女》，二曰《章和二年中》，三曰《乐久长》，四曰《四方皇》，五曰《殿前生桂树》，并章帝造。[②]

《南齐书·乐志》曰：“《白纻歌》，周处《风土记》云：‘吴黄龙中童谣云：行白者君，追汝句骊马。后孙权征公孙渊，浮海乘舶，舶白也。今歌和声犹云行白纻焉。’”《乐府解题》曰：“古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐，其誉白纻曰：‘质如轻云色如银，制以为袍餘作巾。袍以光躯巾拂尘。’”[③]

在以上文献中，有些虽非直接引自《要解》，但也在《要解》中出现，郭氏只是将其推溯至源文献。可见，《乐府诗集》在分类方面虽然看似与《要解》大有不同，但实际上还是延续了《要解》所秉承的《宋书·乐志》的分类方式。《乐府诗集》与《要解》在分类上的不同之处在于《乐府诗集》将《要解》所录的鞞舞、白纻舞合并如“舞曲歌词”，增加了“郊庙歌词”、“燕射歌词”、“近代曲辞”、“杂歌谣词”、“新乐府辞”五类。可见，自《宋书·乐志》以来，至《要解》以及《乐府诗集》乐府诗歌分类其实并无大的变化。

在分类方面，尽管郭茂倩在很大程度上延续了吴兢的做法，但对同一分类二者仍显示出不同的理解。如“杂题”，《要解》简称之为“乐府杂题”，《乐府诗集》称之为“杂曲歌辞”，二者并无分歧，但在对杂曲的介绍和定位上，郭茂倩显然不同于吴兢，《要解》作：

以上乐府杂题。案自《相逢狭路间行》已下，皆不知所起。自《君子有所思行》已下，又无本词。仲尼称不知则阙之，以俟知者。今但据后人所拟，采其意而注之。如曹植《鸳鸯》、《种葛》、《胡君》、《箜篌》、《蒲生》、《吾生作安乐》、《少年行》、《东海》、《人生》、《欢坐玉殿》、《闾阖》、《日与月》、《日月既逝》、《日月》、《只翼》、《太极》、《白马》、《名都》、《盘石》、《驱车》、《东岳》、《弁歌》、《结客》、《大南寺》，拟《气出唱》为《惟乾》，《对酒行》为《于穆》，《精列行》为《两仪》，《陌生桑》为《望云》，《有所思》为《嗟佳人》，《善哉行》为《日苦短》，《短长歌》为《虾蛆》，（一作《拟长歌行》为《虾蛆》）。出为《尺蠖》，《出东门》为《惟汉》，《苦寒行》为《吁嗟》，《饮马长城窟》为《扶桑嗟生》，《豫章行》为《穷达》，《薤露行》为《天地》，《秋胡行》为《在昔》，《妾薄命》为《日月》，《齐吟行》为《美女》，《泰山梁父吟》为《八方》等篇。虽《□禹行》以上

① 《乐府诗集》，第771页。
② 《乐府诗集》，第772页。
③ 《乐府诗集》，第797-798页。

亦多是拟古所作，后人不复继作，故并不录。若傅休奕《有女秋兰》、《车遥遥》、《燕美人》，谢灵运《却东西门行》、《前有樽酒行》、《陈歌越谣》等行《前后声代后移歌》等歌，诸家集后有《城上麻》、《携手雍台》、《送归》、《夹树》、《度易水》、《胡无人行》、《桐柏山》、《华阴山》、《老年行》，近吴均辈多拟此等，并自为乐府，皆不见古词，亦并阙之，以俟知者。

《乐府诗集》作：

《宋书·乐志》曰："古者天子听政，使公卿大夫献诗，耆艾修之，而后王斟酌焉。然后被于声，于是有采诗之官。周室下衰，官失其职。汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之馀也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。若夫均奏之高下，音节之缓急，文辞之多少，则系乎作者才思之浅深，与其风俗之薄厚。当是时，如司马相如、曹植之徒，所为文章，深厚尔雅，犹有古之遗风焉。自晋迁江左，下逮隋、唐，德泽浸微，风化不竞，去圣逾远，繁音日滋。艳曲兴于南朝，胡音生于北俗。哀淫靡曼之辞，迭作并起，流而忘反，以至陵夷。原其所由，盖不能制雅乐以相变，大抵多溺于郑、卫，由是新声炽而雅音废矣。昔晋平公说新声，而师旷知公室之将卑。李延年善为新声变曲，而闻者莫不感动。其后元帝自度曲，被声歌，而汉业遂衰。曹妙达等改易新声，而隋文不能救。呜呼，新声之感人如此，是以为世所贵。虽沿情之作，或出一时，而声辞浅迫，少复近古。故萧齐之将亡也。有《伴侣》；高齐之将亡也，有《无愁》；陈之将亡也，有《玉树后庭花》；隋之将亡也，有《泛龙舟》。所谓烦手淫声，争新怨衰，此又新声之弊也。杂曲者，历代有之，或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲。自秦、汉已来，数千百岁，文人才士，作者非一。干戈之后，丧乱之馀，亡失既多，声辞不具，故有名存义亡，不见所起，而有古辞可考者，则若《伤歌行》、《生别离》、《长相思》、《枣下何纂纂》之类是也。复有不见古辞，而后人继有拟述，可以概见其义者，则若《出自蓟北门》、《结客少年场》、《秦王卷衣》、《半渡溪》、《空城雀》、《齐讴》、《吴趋》、《会吟》、《悲哉》之类是也。又如汉阮瑀之《驾出北郭门》，曹植之《惟汉》、《苦思》、《欲游南山》、《事君》、《车已驾》、《桂之树》等行，《盘石》、《驱车》、《浮萍》、《种葛》、《吁嗟》、《鰕<鱼差>》等篇，傅玄之《云中白子高》、《前有一樽酒》、《鸿雁生塞北行》、《昔君》、《飞尘》、《车遥遥篇》，陆机之《置酒》，谢惠连之《晨风》，鲍照之《鸿雁》，如此之类，其

名甚多，或因意命题，或学古叙事，其辞具在，故不复备论。”[①]

从上述解释中，可以看出尽管《乐府诗集》所罗列之杂题多源于《要解》，但二者对杂题的认识有所不同：《要解》对杂题的定位主要在于“不知所起”，即无法确定其起源的题目，且《要解》“乐府杂题”小结中所叙之古题后世略无拟作，正文不录，有补记之意；郭茂倩虽然也采录了吴兢的这一见解，但其花费大量文字从儒家传统的礼乐教化思想出发，将杂曲和“新声”相联系，来评价其文化地位。

三《乐府诗集》与《要解》之文本

《乐府诗集》对《要解》的引用，也使得其中保存了大量《要解》佚文，这一点也对今日《要解》研究整理有着极大的文献价值。《乐府诗集》所保存之《要解》之佚文可分为两种情况：一种是完全不见于今本《要解》的古题及其释文；一种则是今本《要解》录此古题，但是《乐府诗集》所录之条文更加完善。

《乐府诗集》收录而今本《要解》未见之古题有五，《游猎篇》、《卢女曲》、《霹雳引》、《采薇操》、《寒夜怨》：

《乐府解题》曰：“梁刘孝威《游猎篇》云：‘之罘讲射所，上林娱猎场。’备言游行射猎之事；亦谓之《行行游且猎篇》。”

《乐府解题》曰：“卢女者，魏武帝时宫人也，故将军阴升之姊。七岁入汉宫，善鼓琴。至明帝崩后，出嫁为尹更生妻。梁简文帝《妾薄命》曰：‘卢姬嫁日晚，非复少年时。’盖伤其嫁迟也。”

《乐府解题》曰：“楚商梁游于雷泽，霹雳下，乃援琴而作之，名《霹雳引》。”

《乐府解题》曰：“《采薇操》亦曰《晨游高举》。”）

《乐府解题》曰：“晋陆机《独寒吟》云‘雪夜远思君，寒窗独不寐’，但叙相思之意尔。”[②]

毛晋在津逮本跋文中亦论及于此：“如《采薇操》亦曰《晨游高举》，《琴曲》注中引吴兢云云。兹集中不载，岂逸文尚多耶？”就以上五条来看，《要解》的确存在不少佚文。

此外，《乐府诗集》所录解题条文也有较今本《要解》更为完善者，有以下八条，其中加粗字部分即为《要解》之佚文：

1、《猛虎行》

《乐府解题》曰：“晋陆机云‘渴不饮盗泉水’，言从远役，犹耿介，不以艰险改节也。

---

① 《乐府诗集》，第884-885页。

② 孙尚勇《吴兢<乐府古题要解>的体例及影响》辑出佚文三条《霹雳引》、《采薇操》、《游猎篇》，本文增补二条。

又有《双桐生空井》，亦出于此。”[1]

2、《相逢行》（一曰《相逢狭路间行》，亦曰《长安有狭斜行》）

《乐府解题》曰：“古词文意与《鸡鸣曲》同。晋陆机《长安狭斜行》云：‘伊、洛有歧路，歧路交朱轮。’则言世路险狭邪僻，正直之士无所措手足矣。”[2]

3、《秋胡行》

《乐府解题》曰：“后人哀而赋之，为《秋胡行》。若魏文帝辞云：‘尧任舜禹，当复何为。’亦题曰《秋胡行》。”[3]

4、《苦热行》

《乐府解题》曰：“《苦热行》备言流金烁石、火山炎海之艰难也。若鲍照云：‘赤阪横西阻， 火山赫南威。’言南方瘴疠之地，尽节征伐，而赏之太薄也。”[4]

5、《出自蓟北门行》

《乐府解题》曰：“《出自蓟北门行》，其致与《从军行》同，而兼言燕蓟风物，及突骑勇悍之状。若鲍照云《羽檄起边亭》，备叙征战苦辛之意。”与《吴趋行》同也[5]

6、《空城雀》

《乐府解题》曰：“鲍照《空城雀》云：‘雀乳四鷇，空城之阿。’言轻飞近集，茹腹辛伤，免网罗而已。”[6]

7、《轻薄篇》

《乐府解题》曰：“《轻薄篇》，言乘肥马、衣轻裘，驰逐经过为乐，与《少年行》同意。何逊云‘城东美少年’，张正见云‘洛阳美少年’是也。”[7]

8、《关山月》

《乐府解题》曰：“《关山月》，伤离别也。古《木兰诗》曰：‘万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。’”[8]

这些佚文与吴兢在《要解》中一贯的行文语气和体例完全一致，应不为伪。

《乐府诗集》大量引用《要解》，对《要解》原文的保存也有重要意义，明人陆东以及傅增湘先生均曾用《乐府诗集》之引文校对《要解》。

---

[1] 《乐府诗集》，第 462 页。
[2] 《乐府诗集》，第 508 页。
[3] 《乐府诗集》，第 526-527 页。
[4] 《乐府诗集》，第 937 页。
[5] 《乐府诗集》，第 891 页。
[6] 《乐府诗集》，第 983 页。
[7] 《乐府诗集》，第 963 页。
[8] 《乐府诗集》，第 334 页。

郭茂倩之后，周紫芝著（1082-1155）《古今诸家乐府》，其对古题之认识即完全根据《要解》所释，“至于事之本源，时之废兴，有不同者，吴兢言之详矣，此不复考焉“；[①]郑樵撰《通志·乐略》，在解题时亦采用不少了《要解》之文，如《钓竿》、《淮南王》、《刘生》、《乌生八九子》、《平陵东》等等。[②]可见，作为权威解题文献，《要解》在后世乐府解题研究中有不可替代的地位。

---

① 【宋】周紫芝《太仓稊米集》，第52卷，文渊阁四库全书，第1141册，台湾商务印书馆，1983年版，第360页。
② 详参喻意志《〈通志·乐略〉的史源学考察》，《中国音乐学》2005年第2期。

第五节《乐府古题要解》引书研究

《要解》解题引用了大量唐前相关的学术著作，主要包括唐前笔记小说、正史列传及乐志、唐前音乐学著作等。其中某些著作在后世已经亡佚，《要解》的引用则保存了这些著作的部分内容，这一点也赋予了《要解》重要的文献学价值。

首先，《要解》大量引用了笔记小说。笔记小说乃是作者就其所见、所闻而纪录下来的轶事掌故，《要解》中有相当一部分古题之本事即来自于唐前笔记小说，如《秋胡行》、《淮南王篇》、《王昭君》、《雉朝飞》、《思归分》等等：

右旧说：鲁有秋胡子，纳妻五日而宦于陈，五年乃归。未至家，于路傍见妇人采桑，美，悦之。下车谓曰："力田不如逢丰年，力耕不如见公卿。吾今有金，愿以与夫人。"妇曰："妇人当采桑力作，以养舅姑，不愿人之金。"秋胡归至家，奉金遗母。母使人呼妇，妇至，乃向采桑者妇也。妇恶其行，因东走投河而死。后人哀而赋焉。(《秋胡行》)

右古词："皑如山上雪，皎若云间月。"又云："愿得一心人，白头不相离。"始言良人有两意，故来与之相决绝；次言别于沟水之上，叙其本情；终言男儿当重意气，何用于钱刀也。一说司马相如将聘茂陵人女为妾，文君作《白头吟》以自绝，相如乃止。若宋鲍照"直如朱丝绳"，陈张正见"平生怀直道"，唐虞世南"叶如幽径兰"，皆自伤清直芬馥，而遭铄金点玉之谤，君恩似薄，与古文近焉。(《白头吟》)

右旧史五嫱字昭君，汉元帝时，匈奴入朝，诏以嫱配之，号胡阏氏。一说汉元帝后宫既多，不得常见，乃使画工图其形，案图召幸。宫人皆赂画工，多者十万，少者亦不减五万。昭君自恃容貌，独不肯与。工人乃丑图之，遂不得见。及后匈奴入朝，选美人配之，昭君之图当行。及入辞，光彩射人，悚动左右。天子方重失信外国，悔恨不及，穷案其事，画工有杜陵毛延寿，为人形，丑好老少，必得其真。安陵陈敞，新丰刘白龚宽，并工狗马，人形不逮延寿。下杜阳望樊青，尤善布众色。皆同日弃市，籍其资财。汉人怜昭君远嫁，为作歌诗。始武帝以江都王建女细君为公主，嫁乌孙王昆莫，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思。其送明君亦然。晋文王讳"昭"，故晋人改为"明君"。石崇有妓曰绿珠，善歌舞。以此曲教之，而自制《王明君歌》，其文悲雅，"我本汉家子"是也。《琴操》载：昭君，齐国王穰女。端正闲丽，未尝窥看门户。穰以其有异于人，求之者皆不与。年十七，献之元帝。元帝以地远不之幸，以备后宫。积五六年。帝每游后宫，昭君常恐不出。后单于遣使朝贺，帝宴之，尽召后宫，昭君乃盛饰而至。帝问："欲

以一女赐单于，谁能行者？”昭君乃越席请往。时单于使在旁，帝惊恨不及。昭君至匈奴，单于大悦，以为汉与我厚，纵酒作乐。遣使者报汉，送白璧一双，骏马十疋，胡地珠宝之类。昭君恨帝始不见遇，乃作怨思之歌。单于死，子世达立。昭君谓之曰：“为胡者妻母，为秦者更娶。”世达曰：“欲作胡礼。”昭君乃吞药而死。(《王昭君》)

上述三古题皆引自西汉末年刘歆所著之笔记小说《西京杂记》：其中《秋胡行》源自“两秋胡曾参毛遂”，《王昭君》故事的第二种解释源自“画工弃市”，《白头吟》源自同名故事。[①]

除《西京杂记》，《要解》引用较多的尚有晋代笔记小说《古今注》。《古今注》，晋人崔豹所著，明人顾元庆《顾氏文房小说》有辑本。其辑本中有关音乐内容几乎全为乐府古题，共十八组：《雉朝飞》，《别鹤操》，《走马引》，《淮南王》，《武溪深》，《吴趋曲》，《箜篌引》，《平陵东》，《薤露》、《蒿里》，《长歌》、《短歌》，《陌上桑》，《杞梁妻》，《钓竿》，《董逃歌》，《短箫铙歌》，《上留田》，《日重光·月重轮》，《横吹》。[②]就其解题内容以及所录之《杞梁妻》、《短箫铙歌》、《横吹》三古题及解题来看，顾元庆当是参照了《炙毂子》本《要解》来辑录《古今注》中有关音乐之内容，这一点也证实《要解》在解释古题时曾大量参照当时尚存的《古今注》，也为后世重新辑录《古今注》音乐部分提供了重要文献材料。

此外，《邺都故事》以及南朝宋人刘敬叔所撰之《异闻》亦为《要解》所引用。如《铜雀台》本事见于《邺都故事》所叙魏武帝之遗令：

魏武帝遗命诸子曰：“吾死之后，葬于邺中西岗上，与西门豹祠相近，无藏金玉珠宝。馀香可分诸夫人，不命祭吾。妾与伎人，皆著铜雀台，台上施六尺床，下繐帐，朝晡上酒脯粮糒之属。每月朝十五，辄向帐前作伎。汝等时登台，望吾西陵墓田”。[③]

再如清商曲《子夜》之解题所引用之传说来源于《异闻》。《要解》解《子夜》作“右旧史云晋有女子曰子夜所作，声至哀。晋武帝太元中，琅琊王轲家有鬼歌之”，《异闻》卷六有“鬼歌子夜”条与此相似：晋武帝太元中，琅琊王轲家有鬼歌子夜。殷允为章郡，亦有鬼歌子夜。[④]显然，有关鬼歌《子夜》的传说乃是源自《异闻》。

就《要解》对笔记小说的大量引用来看，吴兢比较重视笔记小说的史学价值，这亦与唐代大量创作笔记小说的潮流相关。唐代笔记小说的创作极为繁荣，其中记载了大量有关音乐的掌故轶事：不仅大多笔记小说中有与音乐相关的内容，如《甘泽谣》记载了南北朝乐官魏先生、苏夔以及中唐乐工许云封之事，《龙城录》中有《霓裳羽衣曲》故事；甚至还产生了不少专门

---

① 【晋】葛洪撰《西京杂记》，中华书局，1985年版。王昭君事见于第9页“画工弃市”、《白头吟》见于第21页“白头吟”、秋胡事见于第42-43页“两秋胡曾参毛遂”。

② 参见《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999年版，第237-239页。

③ 《乐府诗集》，第454页。

④ 【南朝宋】刘敬叔著《异闻》，见于《汉魏六朝笔记小说大观》，第648页，版同前。

的音乐笔记小说，如《羯鼓录》、《乐府杂录》、《教坊记》等。此外，唐人笔记小说还对诗歌之本事极感兴趣：不仅大部分诗歌笔记小说都有此类内容，如《三水小牍》所录“陈璠临刑赋诗”一事，[①]再如《甘泽谣》所载冷朝阳赋诗送别红线一事等[②]；还出现了有关诗歌本事的专著即孟棨所著之《本事诗》。可见唐人笔记小说对音乐以及诗歌本事的共同关注，也是吴兢追寻古题本事的一个重要原因。

第二类引书乃是正史，其中又分别引自正史列传。如《长门怨》、《婕妤怨》皆见于《汉书·外戚传》。《要解》解此二题作：

> 右为汉武帝陈皇后作也。后，长公主嫖女，字阿娇。及卫子夫得幸，后退居长门宫，愁闷悲思。闻司马相如工文章，奉黄金百斤，令为解愁之辞。相如作《长门赋》，帝见而伤之，复得亲幸者数年。后人因其赋为《长门怨》焉。
>
> 右为汉成帝班婕妤作也。婕妤，徐令彪之姑，况之女，美而能文。初为帝所宠爱，后幸赵飞燕姊娣，冠于后宫，婕妤自知恩薄，惧得罪，求供养皇太后于长信宫，因为赋及《纨扇诗》以自伤。后人伤之，为《婕妤怨》及拟其诗。

可见以上两古题之解题均为其本事，而陈皇后和班婕妤之本事皆录于《汉书·外戚传》：

> 孝武陈皇后，长公主嫖女也。……
>
> 初，武帝得立为太子，长主有力，取主女为妃。及帝即位，立为皇后，擅宠骄贵，十余年而无子，闻卫子夫得幸，几死者数焉。上愈怒。后又挟妇人媚道，颇觉。元光五年，上遂穷治之，女子楚服等坐为皇后巫蛊祠祭祝诅，大逆无道，相连及诛者三百余人，楚服枭首于市。使有司赐皇后策曰：“皇后失序，惑于巫祝，不可以承天命。其上玺绶，罢退

[①] 【唐】皇甫枚《三水小牍》卷下：陈璠者，沛中之卒徒也，与故徐帅时溥少结军中兄弟之好；及溥为支详所任，璠亦累迁右职。黄巢之乱，支辟简劲卒五千人，命溥总之而西，璠为次将。溥自许昌趋洛下，璠以千人反平阴，溥乃矫称支命追兵回。于是引师与璠合，屠平阴，掠圃田而下及沛。支虑其变，郊劳，及解甲，盛设厚赂之。溥乃令所亲讽支曰：“军前不安，民望见迫，且请公解印以厌众心。”支力不能制，乃率其孥出居大彭馆，溥自称留后。璠谓溥曰：“支尚书惠及沛人，若不杀之，将贻后悔。”溥不可，璠固请，与溥往复十余。溥怒曰：“白看！白看！”璠乃诈为溥命，谓之曰：“请支行李归阙下。”支以为诚也，翌曰遂发。璠伏甲于七里庭，至则无少长皆杀之，沛人莫不流涕。其后溥受朝命，乃表璠为宿州太守。璠性憯酷喜杀，复厚敛淫刑，百姓嗟怨。五年中赍赂山积，溥恶之，乃命都将张友代璠；璠怒，不受命。友至，处别第以俟璠出。璠夜率髦俊五百余人围友。迟明，友自领骁果百余人突之。璠溃，与十余骑走出数十里，从骑皆亡。璠弃其马，微服乞食于野。野人有识之者，执以送郡。友絷之，往白溥，溥命斩之于郡。璠本麤悍，而朴不知书，临刑忽索笔赋诗曰：“积玉堆金官又崇，未几倏忽变成空。五年荣贵今何在？不异南柯一梦中。”时以为鬼代作也。北京直隶书局影印《抱经堂丛书》本，1923 年，第 11 页。

[②] 【唐】袁郊《甘泽谣》：红线，潞州节度使薛嵩家青衣。善弹阮咸，又通经史，嵩遣掌笺表，号曰“内记室”。时军中大宴，红线谓嵩曰：“羯鼓之音颇凄，调其声者，必有事也。”嵩亦明晓音律，曰：“如汝所言。”乃召而问之。云：“某妻昨夜亡，不敢乞假。”嵩遽遣放归。……由是，一两月内，河北、河南人使交至，而红线辞去。嵩曰：“汝生我家，而今欲安往？又方赖汝，岂可议行？”……嵩知不可驻留，乃广为饯别，悉集宾客，夜宴中堂。嵩以歌送红线酒，请座客中冷朝阳为辞。辞曰：采菱歌怨木兰舟，送客魂消百尺楼。还似洛妃乘雾去，碧天无际水空流。歌毕，嵩不胜悲，红线反袂且泣，因伪醉离席，遂亡其所在。丛书集成本，商务印书馆，1939 年版，第 10-12 页。

居长门宫。”[1]

孝成班婕妤。帝初即位选入后宫。始为少使，蛾而大幸，为婕妤，居增成舍，再就馆，有男，数月失之。成帝游于后庭，尝欲与婕妤同辇载，婕妤辞曰：“观古图画，贤圣之君皆有名臣在侧，三代末主乃有嬖女，今欲同辇，得无近似之乎？”上善其言而止。太后闻之，喜曰：“古有樊姬，今有班婕妤。”婕妤诵《诗》及《窈窕》、《德象》、《女师》之篇。每进见上疏，依则古礼。

自鸿嘉后，上稍隆于内宠。婕妤进侍者李平，平得幸，立为婕妤。上曰：“始卫皇后亦从微起。”乃赐平姓曰卫，所谓卫婕妤也。其后，赵飞燕姊弟亦从自微贱兴，逾越礼制，浸盛于前。班婕妤及许皇后皆失宠，稀复进见。……赵氏姊弟骄妒，婕妤恐久见危，求共养太后长信宫，上许焉。婕妤退处东宫，作赋自伤悼，其辞曰：承祖考之遗德兮，何性命之淑灵，……

至成帝崩，婕妤充奉园陵，薨，因葬园中。[2]

从《汉书》的有关此二人的记载可知，吴兢对《长门怨》、《婕妤怨》两古题本事的追寻正是参照了正史的相关记载。

又如《雁门太守行》一题，其中所叙王涣事乃是来自于《后汉书》，《要解》所载之解题为：《雁门太守行》

右古词云：“汉孝和帝时，洛阳令王君。”当时广汉郪人王涣，字稚子，父顺，安定太守。涣少好侠，尚气力，数通轻剽少年。晚改节博学，通于法律。举茂才，除温令，政化大行。人畜牧于野，辄云以付稚子，终无失盗。迁兖州刺史，一年，除拜侍御史。转洛阳令，狱讼止息，发擿奸伏如神。元兴初病卒。老少咨嗟，奠酬以千数。及丧西归，至弘农，人多设祭于路。吏问其故，言我平常持租诣洛阳，有司钞截，恒亡其半，自王君在事，不复见侵枉，故来报耳。人思其德，立祠在安阳亭。有食酒肉，辄往弦歌而祭之。后邓太后下诏褒美，拜其子石为郎。帝事黄老之道，悉毁诸祠庙，惟涣及卓茂庙存焉。按其歌词历述涣本末，与本传合，而题云《雁门大守行》，所未详也。若梁简文帝“轻霜中夜下”，备言边城征战之思。及皇甫规雁门之问，盖依题焉。

《后汉书·良吏传》作：

王涣字稚子，广汉郪人也。父顺，安定太守。涣少好侠，尚气力，数通剽轻少年。晚而改节，敦儒学，习尚书，读律令，略举大义。为太守陈宠功曹，当职割断，不避豪

[1] 《汉书·外戚传》，第3948-3949页。
[2] 《汉书·外戚传》，第3983-3985页。

右。宠风声大行，入为大司农。和帝问曰："在郡何以为理？"宠顿首谢曰："臣任功曹王涣以简贤选能，主簿镡显拾遗补阙，臣奉宣诏书而已。"帝大悦。涣由此显名。

州举茂才，除温令。县多奸猾，积为人患。涣以方略讨击，悉诛之。境内清夷，商人露宿于道。其有放牛者，辄云以属稚子，终无侵犯。在温三年，迁兖州刺史，绳正部郡，风威大行。后坐考妖言不实论。岁余，征拜侍御史。

永元十五年，从驾南巡，还为洛阳令。以平正居身，得宽猛之宜。其冤嫌久讼，历政所不断，法理所难平者，莫不曲尽情诈，压塞鬷疑。又能以谲数发擿奸伏。京师称叹，以为涣有神筭。元兴元年，病卒。百姓市道莫不咨嗟。男女老壮皆相与赋敛，致奠醊以千数。

涣丧西归，道经弘农，民庶皆设盘桉于路。吏问其故，咸言平常持米到洛，为卒司所钞，恒亡其半。自王君在事，不见侵枉，故来报恩。其政化怀物如此。民思其德，为立祠安阳亭西，每食辄弦歌而荐之。[①]

对比两段文字，很明显可以看出，吴兢不仅参照了《后汉书·王涣传》，甚至还有大量字句完全来自《后汉书》。

可见，吴兢在解题时也还征引正史的相关记载，这也使得《要解》一书的史学价值大大增加，更体现了吴兢作为史学家从史学角度解读来乐府古题。

[①] 《后汉书·循吏传》，第2486页。

第六节《乐府古题要解》“相和”与“清商”关系再论

在乐府诗歌分类方面，如前所述《要解》主要参考了《宋书·乐志》之分类法，但与《宋志》不同的是，《要解》将《宋志》所列之相和歌与清商三调曲目皆归于“相和歌”，将《宋志》之“吴哥杂曲”改称为清商曲，这种分类方式在后世影响极其深远。

首先，这种分类法对由宋元至今的乐府诗歌编集整理工作有指导意义，北宋郭茂倩《乐府诗集》、南宋郑樵《通志·乐略》，元代左克明《古乐府》、明代梅鼎祚《古乐苑》等均是将“相和”、“清商”各列一类，其中所录曲题亦大致同于《要解》，直至当代乐府研究也依然沿用这种分法。其次，这种分类方法对后世乐府研究中持续受到关注，引发了一场有关“相和”和“清商”关系旷日持久的争论，即相和歌是否包括清商三调，时至今日尚无定说。众多学人先后对此发文讨论，大致可分为两派：一派认为相和歌与清商三调并无直接关系，梁启超、朱自清、曹道衡、陆侃如、冯沅君诸位先生持此论；另一派则认为相和歌囊括了清商三调，以黄节、逯钦立、王运熙、萧涤非为代表。

《宋书·乐志》中，“相和歌”和“清商三调”与“但歌”、“鞶舞”等皆是另起一行书写，这是后世持“相和歌”与“清商三调”各成一类、略无瓜葛一派的重要论据之一，但至于《要解》，吴兢以“相和歌”兼括了“清商三调”，近代，梁启超首先对此产生怀疑，随后黄节、朱自清也都发表各自观点，并在1933年春进行了一场有关相和歌与清商三调关系的大辩论。梁启超首先发论，他在《中国之美文及其历史》一书中批评郑樵“有一大错误”，即将“‘相和’与‘清商’混为一谈”，并认为郑樵出现这样的错误是在于“郑樵读《宋志》时似将‘清商三调荀勖撰’一行滑眼漏掉，漫然把《宋书》卷二十一所录诸歌全都归入相和”，还指出“大抵替清商割地，始自吴兢，而郑樵、郭茂倩沿其误”。[①]对此，黄节引《宋书·乐志》中有关相和歌与清商三调的记载指出：“相和十三曲中，有汉相和旧歌六曲；清商三调歌诗三十五曲中，有汉相和旧歌十一曲，由此可知三调中有相和矣”，并云：“梁氏之言未及细观《宋志》，遂冤及郑樵，故作此篇以辨之”。[②]之后，朱自清先生又提出质疑，认为《宋志》所列之清商三调歌诗另起一行书写，“纲目井井不紊”，故而似为吴兢误读《宋志》，其所论“自《短歌行》以下，晋荀勖采择旧词施用，以代汉魏，故其数广焉”亦不明朗，不知其所代乃是汉魏之词或是曲。基于以上怀疑，朱自清先生认为清商三调与相和歌并无关系。

上述争论主要涉及以下两个问题：一、“相和”与“清商”之关系，吴兢、郭茂倩、郑

---

① 梁启超《中国之美文及其历史》，上海：中华书局，1936年版，第51页。

② 黄节之论见于《朱自清说诗》之《乐府清商三调讨论》第一部分“《宋书·乐志》相和与清商三调歌诗为郑樵《通志·乐略》相和歌及相和三调之所本”，第214-216页。

樵等人为何将清商三调归入相和歌名下；二、清商调为何只列吴声、西曲。这两个问题实际上涉及到相和歌、清商三调、清商曲诸多音乐概念之界定，更关系到诸种乐类其表演方式、流传演变等等诸多问题，颇为复杂。

此后，由于战乱频仍，关于这一问题的讨论归于沉寂，直到五十年代，孙楷第先生发《清商曲小史》一文，批驳郭茂倩在《乐府诗集》“清商曲辞”中仅收录吴声、西曲，认为这种分类法是受了北朝魏人影响。孙先生指出，南方音乐入北，北人分辨不了清商与吴声西曲之别，故而统称为“清商”。在孙先生看来，清商乐根本不包括吴声、西曲。[①]

1981 年，曹道衡发表《相和歌与清商三调》，申明相和歌与清商三调之区别，观点如下：其一、据文献记载，张永、沈约、王僧虔、萧子显、智匠等南朝人物未将相歌和与清商三调混为一谈；其二、《相和歌》与《清商三调》演奏乐器也有所不同，后者似可用钟磬伴奏，前者则无以金石类乐器伴奏的记载；其三、吴声、西曲之所以名为清商乐，是因为曹魏时清商署乃是官方音乐机构，《清商三调》即当时乐府歌诗，此后晋室东渡，当地音乐吴声、西曲出于政治文化等原因逐渐成为清商署官方用乐，成为“清商乐”之一部分，遂以此为名。[②]

一年以后（1982 年），《文史》刊发了逯钦立的遗作《“相和歌”曲调考》[③]。逯先生从“相和”的三种方式解释其的定义，包括以歌相和、以打击乐器相和、单以管乐器或是弦乐器相和等三种方式。又从清商三调的演奏形式来论证其属于相和：“三调”演奏时有“歌弦”、“弦”前有“高下游弄”、弦是四器（琴、瑟、琵琶、筝）俱作、弄是弦前的起头，其中弄即是“相和歌”的“相和”。但接着逯先生又指出了二者的不同之处：“清商三调”乃是“相和歌”的变体，“清商三调”有“解”有“行”，“相和歌”则不分解。在此基础上，逯先生认为三调实际上代表了曹魏时期三种地方音乐，秦声、齐声、楚声：平调主宫声，与先秦雅乐有密切联系，当为齐声；而清调主商声，当为秦声；瑟调主角声，当为楚声。

之后，王运熙针对曹氏之文提出自己见解，发表《相和歌、清商三调、清商曲》，[④]其文指出如下两点：其一、从“丝竹更相和”的伴奏方式来看，据《古今乐录》记载来看相和歌和清商三调使用乐器并无不以及同。曹道衡所言清商三调以金石伴奏，分别是据《宋书·乐志》和《隋书·乐志》中有关三调歌清乐之记载得来，王运熙根据《隋书·乐志》对清乐的界定以及《宋书·乐志》有关汉世街陌谣讴以及晋宋曲《子夜》等的记载予以反驳。其二、从《宋书·乐志》的相关记载来看，“清商三调歌诗”另行书写并不能说明相和歌和清商三调一定是并列关

---

① 《文学研究》1957 年第 1 期

② 刊于《文学评论丛刊》第 9 辑，1981 年版。后收录于曹道衡《中古文学史论文集》，中华书局出版，1986 年 7 月第 1 版。

③ 《文史》第十四辑，中华书局，1982 年版。按：逯钦立亡于 1973 年，其文应早于曹道衡文，但此处仅以刊发时间为序。

④ 《文史》第三十四辑，中华书局，1992 年版。后收入王运熙《乐府诗述论稿》（增补本），上海：上海古籍出版社，1996 年版。

系，“清商三调歌诗”后平调、清调、瑟调皆是另行书写，但都属于“清商三调”；有一些相和曲经过改制可以归入清商三调，二者之间可以借用甚至是通用，这都可以说明清商三调应属于相和歌范围。

进入21世纪，这一问题依旧受到关注，主要研究成果有崔炼农《相和唱奏方式与辞乐关系》系列、翟景运《再论相和歌及清商三调的关系》以及吴大顺《从相和歌到清商三调——魏晋娱乐音乐的发展变迁》等，其中以翟景运文与此议题联系最为紧密。[①]

翟文认为相和歌乃是一个不断变化的概念，大致可以分为两种：一种是与清商三调无关的，即“相和歌十七曲”，出现在隋代以前的文献中，如《宋志》、《古今乐录》；另一种则是囊括了清商三调的“相和歌”，始于吴兢《要解》，由吴兢误读前代文献而产生，与汉魏六朝实际情况不附，但却影响深远，这两种概念可看作“源”和“流”的关系。翟文还认为出现在《宋志》、《古今乐录》等乐府研究著作以外文献中的“相和”一词并非“相和歌”之“相和”。“相和歌”固然可以因为其“相和”的演唱方式而得名，但其本质并不在与此。翟氏认为相和歌乃是由东汉乐府乐工以民间音乐为素材对其进行加工、整理、组合的成果；内容包括《气出倡》、《精列》等十七首乐歌，有固定演出顺序以及伴奏乐器，采用“丝竹更相和，执节者歌”的演唱方法。翟文还据六朝文献中无包括“清商三调”的“相和歌”概念否定。翟文认为吴兢其较少考虑或不考虑音乐问题，在歌词方面也没有将“相和歌”与在民间流传的相和演唱方式区分开来，为了更强调吴声、西曲作为六朝新声与传统的相和歌、清商三调之间的对立，因而将“清商三调”归入“相和歌”。

从以上诸多研究成果来看，两派围绕着“相和歌”、“清商曲”、“清商三调”之名义以及彼此间联系争议不休，近八十年来相持不下。[②]争议中核心的人物即是吴兢，自梁启超始，学者们将清商三调归于相和歌的分类方式之根源归于吴兢，认为吴兢对文献的理解有误，或是出于自己的意图才将相和歌和清商三调混为一谈。对此，王运熙先生曾有辩解，认为以吴兢学识之富、涉阅文献之博不可能出现错误，但是翟景运认为这并不能从客观上说明吴兢一定正确。

吴兢究竟为何将三调归入相和歌，又为何将吴声、西曲列入清商曲？所谓误读文献的说法不可能合理解释这一问题。事实上，纵然吴兢误读了《宋志》，那么在其它文献中也可见到有关“清商三调”的记载，尤其是《古今乐录》，吴兢《要解》卷下之古题大多来自于此书，而且在《隋书·经籍志》中著录了数种有关“三调”的歌辞总集，如《齐三调雅辞》五卷、《三

---

① 崔炼农《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之一》、《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之二》，《西南民族大学学报》2004年第1期、第2期；翟景运文见于吴湘洲主编《乐府学》第一辑，学苑出版社，2006年12月版；吴大顺文刊于《广西师范大学学报》2010年第1期。

② 有关“相和歌”、“清商三调”的研究成果远多于本文所举，在此仅围绕本文主题摘录各家之主要观点。

调相和歌辞》五卷，《三调诗吟录》六卷等，这些文献必为吴兢所见，可知“误读”说其实无法成立，吴兢如此分类必定有其客观原因。

那么吴兢为什么要这么做呢？这种分类法还需要从相和歌、清商三调、清商乐在隋唐时期的概念以及流传保存状况来考察。

首先，需要明确“清商”一词的含义。“清商”一词早在先秦时期的文献中就已出现，以《韩非子·十过》记录最早：

> 昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分而闻鼓新声者，而说之。使人问，左右尽报弗闻。乃召师涓而告之，曰：“有鼓新声者，使人问，左右尽报弗闻。其状似鬼神，子为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也。请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留宿，明日而习之。遂去之晋，晋平公觞之于施夷之台酒酣，灵公起。公曰：“有新声，愿请以试。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之。曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投。故闻此声者，必于濮水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。平公问师旷曰：“此所谓何声也？”师旷曰：“此所谓清商也。”公曰：“清商固最悲乎？”师旷曰：“不如清徵。”……[①]

由这段文献可知，“清商”乃是一种悲哀凄美的乐曲，不同于当时庄重肃穆的雅乐，极为动人，显然是一种娱乐所用的俗乐，与此相类的还有清角、清徵，这类音乐应该就是儒家乐教理论激烈批评的“郑卫之音”。汉代以来，“清商”俗乐在贵族阶层甚至是宫廷都广泛流传，其主体即为汉魏时“流行音乐”相和歌。至曹魏，设立清商乐官方机构“清商署”，汉魏时期的文学作品也大量涉及到清商乐，其中“清商”都是美妙乐曲代称：

> 与达者数子，论道讲书，俯仰二仪，错综人物，弹《南风》之雅操，发清商之妙曲。……如是，则可以陵霄汉，出宇宙之外矣。岂羡夫入帝王之门哉！[②]
>
> 清商随风发，中曲正徘徊。一弹再三叹，慷慨有馀哀。
>
> 不惜歌者苦，但伤知音稀。（《古诗十九首之西北有高楼》）[③]
>
> 援琴鸣瑟发清商，短歌微吟不能长。（曹丕《燕歌行》）[④]

---

① 王先慎《韩非子集解》，第 3 卷，第 44 页，诸子集成本，上海：上海书店，1986 年版。
② 【南朝宋】范晔《后汉书·仲长统传》，第 49 卷，第 1644 页，中华书局，1965 年。
③ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983 年版，第 330 页。
④ 《乐府诗集》，第 469 页。

可见，“清商”一词最初代指清越动人的俗乐，符合人类审美需求，远比政治意义强烈的雅乐受欢迎。随着这种乐曲进入宫廷，官方设立专门音乐机构来掌管这类乐曲，因此“清商”又被赋予了制度层面的含义。魏晋至陈，均设有清商署，其中曹魏时期，清商署所奏之乐名为“清商三调”；自刘宋始，随着其政治文化局势的变化，吴声、西曲成为清商署常奏之乐。

就此而言，曹魏时期的“清商三调”，不仅表示其为宴享娱乐音乐，还表示其为曹魏之乐府音乐，曹道衡先生即将“清商三调“解释为“清商署中演奏的三种曲调”。可见“清商三调”虽然其本身为俗乐，但由于曹魏帝王的喜好和改造，使之进入国家音乐机构。隋唐时期，随着“相和歌”、“清商三调”大量亡佚，吴声、西曲成为官方清商乐部的主要演奏曲目，《隋书·乐志》列举《清乐》部曲目时已无“相和歌”、“清商三调”之分类：

> 《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，……其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。[①]

其中《阳伴》即《杨叛儿》、《明君》应为《王昭君》皆属吴声、西曲。

至唐代，《清乐》部所存曲目亦全为吴声、西曲：

> 唐贞观中，用十部乐，清乐亦在焉。至武后时，犹有六十三曲。其后歌辞在者有《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《凤将雏》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《子夜吴声四时歌》、《前溪》、《阿子及欢闻》、《团扇》、《懊憹》、《长史变》、《丁督护》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳》、《栖乌夜飞》、《估客》、《杨伴》、《雅歌骁壶》、《常林欢》、《三洲》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲，《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七首。又七曲有声无辞，《上柱》、《凤雏》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《命啸》，通前为四十四曲存焉。长安已后，朝廷不重古曲，工伎浸缺，能合于管弦者唯《明君》、《杨伴》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。自是乐章讹失，与吴音转远。开元中，刘贶以为宜取吴人，使之传习，以问歌工李郎子。郎子北人，学于江都人俞才生。时声调已失，唯雅歌曲辞，辞典而音雅。后郎子亡去，清乐之歌遂阙。[②]

其中“自是乐章讹失，与吴音转远”一句尤其可以证明，唐代所传之《清乐》全为吴声、

---

① 《隋书·音乐志》卷十三，第377-378页。

② 《乐府诗集》，第638-639页。

西曲。在这种情况之下，吴兢对“清商曲”概念的理解必定结合了唐代《清乐》部实际所流传的乐曲。《要解》对清商曲作如下解：

以上乐府清商曲也。按蔡邕云：“清商曲，其词不足采著。”其曲名有《出郭西门》、《陆地行车》、《夹锺》、《朱堂寝》、《奉法》等五曲，非止《王昭君》等。一说清商曲，南朝旧乐也。永嘉之乱，中朝旧曲散落江右，无复宋梁新声。元魏孝文帝篡汉，收其所复南音，谓之清商乐，即此等是也。隋平陈，因置清商署，若《巴渝》、《白纻》等曲皆在焉。

显然，在这段文字中吴兢列举了有关清商曲的两种说法。第一种是引蔡邕之语，据钱志熙考证，此语当出自蔡邕《乐意》[①]，乃是蔡邕流徙朔方上书汉廷有关汉代制度的《十意》中的一种。钱先生进一步考证，蔡邕所论之“汉乐四品”其第四品应为相和清商乐，如据此论，则吴兢的第一种解释已然将清商乐归源到汉世的俗乐相和歌。而在第二种解释中，吴兢又将清商之源归为北魏所掠夺的南朝流传的中原旧乐。其中有关“永嘉之乱，中朝旧曲散落江右，无复宋梁新声”一句其义颇不通，《炙毂子》本此处作 “永嘉之乱，中朝旧曲散落，江左乐新声”，相较而言，《炙毂子》本文意要明朗很多。然而以上两种解释中所提及的乐曲并未出现在《要解》中，而《要解》所选之题全是来自武后时所存之六十三曲中。可见，吴兢明知“清商曲”和中原地区流传汉魏时期的音乐“相和歌”和“清商三调”有着渊源联系，但还是将《要解》所收之清商曲一类仅收录南方音乐吴声、西曲，这是根据其当世《清乐》部所存清商曲的情况来设定的，并非吴兢著书时不考虑音乐因素杜撰所致。

其次，再来看吴兢为何将“清商三调”并入“相和歌”。“相和歌”与“清商三调”都是一种艺术表演形式，因此对其二者之间的关系还需从音乐方面来考察。杨荫浏先生《中国古代音乐史》认为“相和歌”是概括了汉代北方各地民间流行的各种歌曲，并且包含了艺术形式的发展：最原始的相和歌表演方式是徒歌，即一人清唱，之后加入帮腔，叫做 “但歌”，此后又有弹弦乐器和管乐器配合，歌者手中拿着一种叫“节”的乐器一面打节拍一面唱歌，此时相和歌已非一般之民歌已成为艺术歌曲，其最高艺术形式即为歌舞大曲。[②]阴法鲁先生依据汉代画像对相和歌的表演作出描述：“汉画像中的歌咏人多数是一面击掌、一面唱歌，也有的一面击缶（瓦器）、一面唱歌，击掌、击缶都是打拍子。还有的唱歌人袖手而坐，或一面弹琴一面唱歌，一面舞蹈一面唱歌。乐府的讴员就是专门唱歌的”。[③]今人曾智安对此亦有详论：“汉乐府“相和歌”艺术是在战国秦汉以来俗乐新声蓬勃兴起的基础上，适应汉人新的音乐文化需求，吸收了大众生活中相和而歌的唱奏方式，融合汉代繁荣的世俗歌咏与发达的丝竹之乐而生

① 钱志熙《论叙“汉乐四品”之第四品应为相和清商乐》，《北京大学学报》（哲学社会科学版），2010 年第 2 期。
② 杨荫浏《中国古代音乐史》，第 114 页。
③ 阴法鲁《汉乐府与清商乐》，《文史哲》，1962 年第 2 期。

长成熟起来的。‘相和歌’盛于汉、魏、西晋，是汉乐府世俗歌诗艺术的代表，也是中古时期传统清乐的重要构成部分。在以宫廷乐奏为主的歌诗生产实践中，“相和歌”艺术也不断地发展、完善，形成了包括“相和曲”、“清商三调曲”、“大曲”等在内的多种歌诗演唱形式和类别，尤以综合歌、乐、舞为一体的大型歌诗表演形式“大曲”为标志。”[①]

可见，从艺术发展遵循由简趋繁的普遍规律来看，《宋志》所著录之“但歌”、“相和歌”、“大曲”其实是同一种音乐在不同发展阶段的艺术形式，彼此之间相互联系。就其顺序来看，“清商三调歌诗”位于“相和歌”之后、大曲之前，显然应属“相和歌”，且应为艺术水平较高的乐曲，也就是说二者之间在音乐系统上相一致，这也是《宋志》、《古今乐录》中常常可以看到“相和歌”与“清商三调”歌辞可以借用的原因。前引逯钦立《“相和歌”曲调考》文中，逯先生指出所谓“三调”即是指汉代流行的来自秦地、齐地及楚地的三种地方音乐。曹魏政权的政治影响仍然在北方，包括上述三地，政治地理格局并未发生大的变化，其域内音乐也不可能在短期内发生巨大变化。故而，“清商三调”当是在汉代“相和歌”的基础上改制歌辞，表演形式更精美。

细读《乐府诗集》“相和曲辞”之释文，即可发现郭茂倩也采用吴兢之说：

> 《宋书·乐志》曰：“相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓“因弦管金石造歌以被之”者也。《唐书·乐志》曰：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”《晋书·乐志》曰：“凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。”其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。魏晋之世，相承用之。永嘉之乱，五都沦覆，中朝旧音，散落江左。后魏孝文宣武，用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐，相和诸曲，亦皆在焉。所谓清商正声，相和五调伎也。[②]

在郭茂倩释文中有“其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。魏晋之世，相承用之”两句，可见“相和歌”在魏晋时依然为官方使用；又有“其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之‘清商三调歌诗’”一句，道出“清商三调”其名是由荀勖所采集曹魏清商署旧辞而得之，而曹魏清商署辞即曹氏父子君臣所著之相和曲新辞，存于《荀氏录》，今于《古今乐录》中尚可知其大概。至此，有关“相和”与“清商”的问题豁然开朗，“相和歌”与“清商三调”当同为一物。

---

① 曾智安《相和歌辞研究》，首都师范大学博士学位论文，2006年，第1页。
② 《乐府诗集》，第376-377页。

再者，“清商三调”之所以得名是因为其为曹魏时期“清商署”中所奏之乐，并非是源自其它地域的新兴音乐。而《宋书》等文献中提及“吴声、西曲”总会用“新声”或者“江左新声”等词来描述，但是在涉及“清商三调”的文献中，从未有将其论为“新声”者，以此而论，亦可见“清商三调”与“相和歌”并无二致。

综合以上分析，吴兢《要解》将“清商三调”归入“相和歌”一类符合汉魏六朝隋唐以来对“相和歌”、“清商三调”的认识，并无不妥。“清商三调”与“清商乐”一为曹魏时北方音乐，一为南朝江南音乐，之所以共得“清商”之名，是由于此二者先后进入国家音乐机构清商署。

就版本而言，《要解》诸本互有优劣，均有其文献价值；就内容而言，《要解》不仅收录了大量经典乐府古题，而且还收录了诸多杂诗，对研究汉魏六朝诗歌发展有重要价值。《要解》一书吸收了《宋书·乐志》等大量唐前乐府研究乐府解题成果，乃承前启后之作，后世视之为乐府研究及乐府解题的权威著作，郭茂倩《乐府诗集》不仅大量采用《要解》之题解，还采用了《要解》之诗歌分类法。有关《要解》之分类法，后世争议最多者当为“相和”与“清商”，事实上，相和歌乃是汉代民间音乐之名，曹魏时入于官方音乐机构清商署，因而又名为“清商三调”，晋室南渡后，“清商三调”流落西域，南方音乐吴声、西曲渐入清商署，成为新兴的“清商乐”，因而导致后人对“相和歌”、“清商乐”、“清商三调”三者之间的关系产生种种误解。

第五章《乐府古题要解》与吴兢的乐府观

《要解》一书反映了吴兢从礼乐文化出发对乐府文化、文学意义多层次的认识。吴兢的乐府观念不仅与其学术思想、政治构想相关，还与唐代的乐府诗歌创作以及唐人的乐府观紧密联系。同为吴兢之名著，《要解》与《贞观政要》分别政治和文学两个角度展现了吴兢意欲再现“贞观之治”的政治理想。吴兢的乐府观也是建立在这一政治理想基础上的，同时也是盛唐士人乐府文学理念的集中表达。

第一节 吴兢之雅正乐府观

有关吴兢之乐府观念，至今仍无专论，迄今为止仅有钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探》一文略及于此。钱先生认为吴兢只是一味反对赋题法，并未认识到其在乐府文学发展史中的地位。详读《要解》可知，吴兢确实通过《要解》一书从反对赋题法入手表达了其对齐梁文风的批判，倡导从文学层面上回归古题本义；《要解》全书凸显了对古题本意的追寻，实质上也是吴兢在史学层面上对古题的回归；这一点又体现了古题在唐代文化地位的上升，其中包含了吴兢对乐府在“礼”的层面上的认识，即从礼乐教化的高度来认识古题。故而，吴兢的整体乐府观可以从文学、史学、以及礼乐政治这三个层面来认识，这三者又层层递进，在吴兢史学和儒学思想的支撑下构建了吴兢完整的乐府观。

一、反对赋题法

《要解》一书即开宗明义，吴兢明言撰写此书是对“不睹于本章，断题取义”之风的反对和纠正，而这种断章取义的情况自齐梁以来广泛存在于古题乐府的创作中：

> 乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或不睹于本章，便断题取义。赠夫利涉，则述《公无度河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋雉斑者，但美绣颈锦臆；歌天马者，唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹，不可胜载。递相祖习，积用为常，欲令后生，何以取正？余顷因涉阅传记，用诸家文集，每有所得，辄疏记之。岁月积深，以成卷轴，向编次之，目为《古题要解》云尔。

其中“赠夫利涉，则述《公无度河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》”一语，即指不顾古题本意而胡乱创作的现象；而“赋雉斑者，但美绣颈锦臆；歌天马者，唯叙骄驰乱蹋”也即赋题法的主要特征。吴兢认为赋题法最致命的一点就是“不睹于本章，断题取义”，并指出使用这

种创作方法不仅导致作者望“题”生义，写出与古题本义相违的诗歌，还会进一步混淆古题本意，以致贻误后人。

所谓赋题法，即指诗人在创作乐府诗时仅赋咏题面，不及于古题之本意。这种写作方法是在齐梁时期文坛咏物之风盛行以及以永明体为代表的新歌辞体式影响之下产生的，以咏物为主要内容。当时咏物之风大盛，不仅出现了大量的咏物赋，还有大量的咏物诗，以及作为宴游文学所产生的大量同题异咏的诗赋。唐人对此种文风有极为形象地描述：“连篇累牍，不出月露之形；积案盈箱，惟是风云之状。”[①]

因为赋题法是咏物文风的产物，故而在诗歌内容方面不可能再和古题本意有紧密联系，这一点也符合汉魏六朝以来乐府诗歌试图摆脱古题束缚、避免陈陈相因的发展趋势。从形式上来看，赋题诗大都采用了新兴的永明体，这种诗歌体式讲求声律，其意义更在于为使诗歌适应新兴音乐吴声、西曲以入乐演唱。[②]可知，以赋题法进行创作的古题诗歌在内容和形式上的新特质使得诗歌越来越疏离古题本意，而在礼乐政治背景下，古题之本意往往承载着一定的政治及历史寓意（第二章已有详论，兹不赘述）。故而，赋题法在文学上确有创新之处，对古乐府诗歌的发展有积极的推动作用，但这是以抛弃古题本身的政治及史学寓意为代价的，背弃了儒家礼乐教化思想，势必招来后人批评，吴兢就是其中最著名的一位。

在《要解》中，吴兢对赋题法大加指责，这种态度不仅体现在序文中，在其后的解题条文中更是一以贯之：

《鸡鸣》

右古词：“鸡鸣高树颠，狗吠深宫中。”初言天下方太平，荡子何所之。次言黄金为门，白玉为堂，置酒作倡乐为乐，兄弟三人近侍，荣耀道路，其文与《相逢狭路间行》同。终言桃伤而李仆，谕兄弟当相为表里。若梁刘孝威《鸡鸣篇》，但咏鸡而已。

《棹歌行》

右晋乐奏魏明帝辞云“王者布大化”，备言平吴之熏（当作“勋”）。若陆士衡“迟迟春欲暮”，又如梁简文帝“妾信在湘川”，但言乘舟鼓棹而已。

《雉子斑》

右古词，中有云：“雉子高飞止，黄秸飞之以千里。雄来飞，从雌视。”若梁简文帝“妒场时向陇”，但咏雉而已。

《钓竿》

---

① 《隋书·李谔传》，第1544页。

② 吴相洲《论永明体的产生与音乐之关系》，《文艺研究》2002年第4期。

右旧说有伯常子避仇河滨为渔者，其妻思之而为《钓竿歌》。每至河侧辄歌之。后司马相如作《钓竿》诗，遂传以为乐曲。若刘孝威“钓舟画彩鹢”，但称纶钓嬉游而已。

从以上字句中，可以看出，吴兢不满赋题法偏离古题主旨，这在《要解》上卷有集中体现。如果进一步深入分析《要解》所提到有关赋题法的诗人，则不难看出吴兢反对赋题法还有更深用意，详见下表：

朝代	诗人	诗作
魏	魏武帝	**《度关山》《对酒行》《短歌行》《苦寒行》**
	魏文帝	《长歌行》**《燕歌行》**《善哉行》**《煌煌京洛行》**
	曹植	**《野田黄雀行》**
	陈琳	《饮马长城窟行》
	甄后	**《塘上行》**
	魏明帝	**《棹歌行》**
晋	陆机	《长歌行》《陌上桑》（始同而末异）**《短歌行》**《董桃行》
	傅休奕	《董桃行》（历九秋篇）
宋	谢灵运	《董桃行》
	鲍照	《东门行》**《煌煌京洛行》《白头吟》**
齐	王融	《芳树》《有所思》
	谢朓	《芳树》《临高台》
梁	简文帝	《江南》《步出夏门行》（亦曰《陇西行》）《雁门太守行》《雉子斑》
	戴暠	《度关山》**《煌煌京洛行》**
	刘孝威	《鸡鸣》《钓竿》
	范云	《对酒》《乌生八九子》
	刘绘	《有所思》
陈	张正见	**《白头吟》**
唐	虞世南	**《白头吟》**

[①]在此表中，偏离古题的诗作主要集中于相和曲题和鼓吹曲题，作者几乎全为南朝诗人，且集中在齐梁时期，其所列举之偏离古题诗作大多为齐梁时期以赋题法创作之乐府拟作，尤其以梁简文帝首当其冲。结合唐贞观以来的文学思潮，可以看出，吴兢对赋题法的态度实质上还是从另

[①] 加粗字之诗题表示此诗作为古题之本辞或拟作与本意相同、相近。

一个角度延续了初唐以来齐梁艳冶浮靡文风的批判。在这一点上，吴兢颇受魏征影响：

梁自大同之后，雅道沦缺，渐乖典则，争驰新巧。简文、湘东，启其淫放，徐陵、庾信，分路扬镳。其意浅而繁，其文匿而彩，词尚轻险，情多哀思。格以延陵之听，盖亦亡国之音乎！[①]

魏征对以梁简文帝、湘东王为代表的梁代文学进行批判，认为其“雅道沦缺，渐乖典则”，所谓“雅道”与“典则”正是指儒家礼乐思想对文学自身价值的界定。魏征从儒家的礼乐教化思想出发批判南朝文学，吴兢又具体对沈约、简文帝等人以赋题法创作古题乐府诗予以谴责，二者可谓异曲同工。可见，吴兢的文学观深受魏征以及贞观以来文学思潮的影响。故而，吴兢事实上是在以《要解》一书表明自己对于齐梁文学的态度，吴兢乐府观的首要一点即反对齐梁乐府古题诗歌创作中的赋题法。

二、对乐府古题史学本质的追复

吴兢写作《要解》最根本的目的在于追复古题本意，尤重通过古题本事来探寻古题本意，如《乌夜啼》：

右宋临川王义庆造也。宋元嘉中，徙彭城王义康于豫章郡。义庆时为江州，相见而哭。文帝闻而怪之，征还宅。义庆大惧，妓妾闻乌夜啼，叩斋阁云：“明日应有赦。”及旦，改南兖州刺史，因作此歌。故其和云：“笼窗窗不开，夜夜望郎来。”亦有《乌栖曲》，不知与此同否。

再如《思归分》（一曰《离拘操》）

右旧说卫有贤女，邵王闻其美，请聘之，未至而王薨。太子曰：“吾闻齐桓公得卫女而霸，今卫女贤者，欲留之。”大夫曰：“不可。若贤女必不我听，若听必不贤，则不足取也。”太子遂留之，果不听。拘于深宫，思归不得，援琴而歌，曲终，缢而死。晋石崇亦有《思归引》，但归河阳取居。若刘孝威“胡地凭良马”，备言思归之状而已。

上引二题，先叙本事以解题意，再驳斥齐梁诗作对古题本义的背离。甚至在本事与古辞之间意义有所不一致时，还特别加以注明，认为其最初的唱词已经失传，如《陌上桑》：

右古词：“日出东南隅；照我秦氏楼。”旧说邯郸女子秦姓名罗敷，为邑人千乘王仁妻。仁后为赵王家令。罗敷出采桑陌上，赵王登台见而悦之，置酒欲夺焉。罗敷善弹筝，作《陌上桑》以自明，不从。案其歌词，称罗敷采桑陌上，为使君所邀，罗敷盛夸其夫为侍中郎以拒之，与旧说不同。……

---

① 《隋书·文学传序》，第1729页。

上文中，王仁妻事乃出自崔豹《古今注》，与《陌上桑》古辞所叙罗敷事有所不同，吴兢在文末也指出这一点。

可见，吴兢解释古题本意更倚重本事，其次才是本辞。吴兢在总结乐府杂题时即云："以上乐府杂题。案自《相逢狭路间行》已下，皆不知所起。自《君子有所思行》已下，又无本词。"此中所谓的"所起"即是指这一乐曲的来历即其本事。可见，吴兢是在本事缺失的情况下才选用"本词"来解古题之意。[①]而这一点也与乐府诗歌"倚声填词"的创作方式不无关系，郭茂倩即云"凡歌辞，考之与事不合者，但因其声而作歌尔。"[②]

吴兢的这种以本事为先的做法，固然是遵循了中国古代音乐旧有的史学特质，也更体现了吴兢本人的注重史实、秉笔直书的史学观念。但这种做法却遭到郑樵的批驳：

> 继三代之作者，乐府也。乐府之作，宛同《风》、《雅》。今之行于世者，章句虽存，声乐无用。崔豹之徒，以义说名；吴兢之徒，以事解目。盖声失则义起，乐府之道，几乎熄矣。[③]

郑樵执著于自己"诗在于声，不在于义"的理念，无视乐府音乐千年以来因"情变听改"、"赏逐时迁"而发生改变的必然趋势，更忽略了音乐本身就具有的史学价值。清人王士禛就此辩道："此言乐府原为诗乐之用，而事义则必有所由起，均不可废也。"[④]

幸而明人毛晋慧眼识珠，对《要解》的史学价值大加赞赏，在津逮本所附毛晋跋文中，毛氏将《要解》与李肇《唐国史补》相提并论：

> 吴兢，汴州人。少励志，贯知经史，方直寡谐比。魏元忠荐其才堪论撰，诏直史馆，修国史。私撰《唐书》、《唐春秋》，叙事简核，人以董狐目之。其据摭乐府故实，与正史互有异同，真堪与《国史补》并垂不朽云。晋又识。

李肇《唐国史补》乃是一部晚唐时期重要的笔记小说，记载了开元之后唐代朝野社会的轶闻故事，对了解唐代政治生活社会风俗都有重要意义。毛晋将《要解》与之相提并论，正是认识到了《要解》所录古题本事的史学价值，以及对吴兢追复乐府古题史学本质的肯定。

三、从礼乐高度认识古题

吴兢对古题本意如此重视，还源于乐府古题的政治寓意与唐代的礼乐政治相契合。吴兢之所以一再批驳赋题法，其中最重要的一点，是他认为赋题法诗歌背离古题本事、本义，致使乐

---

① 《要解》中仅以本辞所解之古题，郭茂倩《乐府诗集》往往全引《要解》之解释条文，亦未解其本事，如《度关山》、《鸡鸣》《乌生八九子》等等。可见，吴兢仅以本辞所解之古题其本事在唐代就已遗落不可考。

② 《乐府诗集》，第1219页。

③ 【宋】郑樵《通志·乐略第一》卷四十九，中华书局，1987年版，第626页。

④ 【清】王士禛《池北偶谈》，中华书局，1982年版，第266页。

府以及乐府古题未能承担其作为国家文化的政治使命——礼乐教化。有关古题之本事、本意与古题诗歌以及乐府传统之间的关系，宋人周紫芝（1082-1155）曾有详论，其《古今诸家乐府序》指出：

> 世之言乐府者，知其起于汉、魏，盛于晋、宋，成于唐，而不知其源实肇于虞舜之时。舜命夔典乐教胄子，而曰："诗言志，歌永言，声依永，律和声。"及《益稷篇》叙舜与皋陶赓歌之词，而曰："股肱喜哉，元首起哉！百工熙哉，元首明哉！股肱良哉，庶事康哉！"则歌诗之作，自是而兴。至孔子删诗定书，取三百六篇，当时燕飨祭祀，下管登歌，一皆用之，乐府盖起于此。而议者以谓自汉高祖作《大风歌》，使沛中小儿和而歌之，乃有乐府，是不然。《雉朝飞》者，齐宣王时牧犊子之所作也；《薤露歌》者，田横死而门人作此歌以葬横也；《秋胡行》者，秋胡子之妻死，后人哀而作焉，秋胡子，鲁人也；《杞梁妻》者，杞植妻妹朝日之所作也，杞植战死，而其妻哭之哀，植亦齐人也。凡此之类不一，皆见于春秋、战国之时，则其来远矣。魏、晋、宋历唐，而其作益多。后人之作，其不与古乐府题意相协者十八九，此盖不可得而考者，余不复论。独恨其历世既久，事失本真，至其弊也，则变为淫言，流为亵语，大抵以艳丽之词，更相祖述，至使父子兄弟不可同席而闻，无复有补于世教。陈后主时，东海徐陵序《玉台新咏》十卷，谓之艳歌词，肆帷幄之言，渎君臣之分，此谓害教之大者。……因集古今之作，如《古乐府》所载，及诸公文集中有之，及《文选》、《玉台》、《唐文粹》类，悉编次成书，为三十卷，谓之《古今诸家乐府》。至于事之本源，时之废兴，有不同者，吴兢言之详矣，此不复考焉。[①]

在周紫芝看来，乐府作为音乐和诗歌结合的产物，其文化传统由来已久，乐府古题之本事、本意是关乎乐府文化价值的决定性内容，所谓"事失本真，至其弊也，则变为淫言，流为亵语，大抵以艳丽之词，更相祖述，至使父子兄弟不可同席而闻，无复有补于世教"。周紫芝认为本事、本义乃是保证乐府诗歌有益于礼乐教化的关键，齐梁时乐府诗歌之所以"斯文扫地"正是由于本事、本意的失落。这种说法也的确击中了六朝乐府诗创作的要害。吴兢也正是通过对古题本意的追寻，来实现涤荡齐梁赋题法，并为盛唐礼乐政治润色鸿业。同时，周紫芝对吴兢详考古题本事也予以极大肯定，其编撰《古今诸家乐府》完全以信赖吴兢，以《要解》之论为据，不复加考辨。

即使在后世，后人对《要解》的解读也是从礼乐文化的角度出发，如明人陆东在其抄写《要解》时，曾撰《录乐府古题要解叙》：

---

① 【宋】周紫芝《太仓稊米集》，第52卷，文渊阁四库全书，第1141册，第360页。

记曰：声音之道与政通焉。是故交神理物，宜风导气，莫尚乎乐。乐必有章，乐府司之。伶伦以来，殷之瞽宗，周大司乐，汉乐府令，其职也。《云》、《英》、《韶》、《濩》，皆圣人之心生，世历旷久，辞多不传，汉魏而下，始以乐府名其篇章。必闻乐而知德，溯厥事之源，失得若镜，诚亦古诗之遗则也。顾拟作实繁，浸迷初旨。唐修文馆学士，吴公兢，吾浚仪人也，学赡才宏，藏书至万三千五百卷，翫诵之余，录古乐府辞十卷，又本其所起，为《古题要解》二卷，并传于代。余自束发，窃图考古，以吾邑之著作恒切求之。二十余年，始得《要解》于友人周仲尉西亭灌甫所手自抄录。正其伪误，阙所不知，装而藏之书笥，时一诵味。匪以资谈艺、佐操觚而也。诚见其直述事源、无庸藻润，而微恶俱在，劝诫斯存，作者有情人焉！嗟哉！充其意将使言足以风，兴观不远：上以明述作之宗，下以定拟议之旨极，以尽乐音之妙。于所谓交神理物，宜风导气者，比厥用焉，要在知言之理、识乐之情，不自糟粕其词而故谓审音知政，不其信乎？

嘉靖己酉（1550）十月四日邑后学陆东谨识

此叙文中，陆东站在“声音之道，与政通焉”这一传统儒家音乐理论基础上来解读《要解》，再次强调了音乐和政治之间的联系，同时也将吴兢追寻古题本事、本义上升到新的高度，“必闻乐而知德，溯厥事之源，失得若镜，诚亦古诗之遗则也”，陆东认为古题本事、本义在乐府诗歌中的隐现，亦与国家政治有所联系。

周紫芝与陆东都极度赞赏《要解》寻绎古题本事，二者都从音乐的政治价值出发，解读本事在乐府诗歌践行其礼乐文化使命时所扮演的重要角色。其中，周紫芝更强调音乐的教化作用，而陆东更侧重音乐的表现作用。

可见，《要解》一书之所以成为后世乐府解题的经典著作，很大程度上是由于此书对古题文学、历史以及礼乐文化三个层面的阐释都契合于乐府以及乐府古题的正统文化地位。而《要解》一书的根本目的也正是要使乐府诗歌创作回归到益于教化的正途上来。

第二节 唐代古题乐府诗歌创作与唐人乐府观

一、唐代古题乐府诗歌创作

唐代古题乐府诗歌的发展也是围绕着复古与创新这一主线，唐人对乐府文学的认识又指引唐代乐府诗歌发展实现两次重要突破。[①]就复古而言，唐人所复者当为汉魏乐府，以建安乐府诗歌为主；而其所复之乐府宗旨则为《诗经》“风雅”之义。总体而言，唐代乐府诗歌复古又可分为两种：诗意的复古——对古题本意的回归以及政治意义的回归；情感的复古——在诗歌中表现诗人的强烈情感，如斯种种都与唐代乐府文学思想密切相关。在唐代乐府诗歌中，复古与创新并不矛盾，诗人是借复古之名进行创新，通过提倡符合儒家“文质彬彬”文学理想的诗歌，来革除齐梁以来“艳薄斯极”的诗风。

首先来看诗意的复古，即对诗题本意的回归。有关古题与古题乐府诗歌内容之间的联系第二章中已有详论，但这种诗题之间的联系在齐梁时期由于“赋题法”的兴盛被打破，初唐乐府诗歌中（618 年李唐建国至玄宗开元八年即 720 年），尤其是在陈隋遗老笔下，以赋题法创作的乐府诗歌依然广泛存在：

巫山凌太清，岩峣类削成。霏霏暮雨合，霭霭朝云生。

危峰入鸟道，深谷泻猿声。别有幽栖客，淹留攀桂情。（郑世翼《巫山高》）[②]

《巫山高》一题其本意乃思乡望归之意，“其词大略言江淮水深，无梁可度，临水远望，思归而已”（《乐府古题要解》），后世拟作却发生改变，“若齐王融“想象巫山高”、梁范云“巫山高不极”，杂以阳台神女之事，无复远望思归之意也”（《乐府古题要解》）。在郑世翼这首诗中，甚至连巫山神女都没有出现，只是从不同角度来描写巫山之高峻，是纯粹的咏物诗。此类乐府诗歌于唐代初期尚不在少数。

这种情况至于四杰手中才算有所扭转，如卢照邻、杨炯等创作的乐府古题诗歌：

塞北途辽远，城南战苦辛。幡旗如鸟翼，甲胄似鱼鳞。

冻水寒伤马，悲风愁杀人。寸心明白日，千里暗黄尘。（杨炯《战城南》）[③]

《战城南》一题本为鼓吹曲题，《乐府古题要解》释其本意为“其词大略言‘战城南，死郭北’，野死不得葬，为乌鸟所食，愿为忠臣，朝出攻战而暮不得归也”，这种忠于国家、不

---

① 有关唐代乐府诗歌近年来主要研究成果有：王立增《唐代乐府诗研究》，扬州大学博士学位论文，2004 年 6 月；张开《初唐乐府诗研究》，首都师范大学博士学位论文，2007 年 5 月；陈瑞娟《唐代乐府诗论》，内蒙古师范大学硕士学位论文，2006 年 6 月。详参梁海燕《唐代乐府研究论著索引》总论部分，《乐府学》第三辑，学苑出版社，2008 年，第 296 页。

② 《乐府诗集》，第 240 页。

③ 《杨炯集·卢照邻集》，中华书局，1980 年版，第 25 页。

顾生死的精神在杨炯诗中也得到体现。

盛唐时期古题本意受到高度重视，古题乐府诗歌也都与古题本事、本意主动对接。不仅在李白的诗歌特别突出（第二章已详论，兹不赘述），在盛唐其它诗人的古题乐府中也广泛存在：

妾本邯郸未嫁时，容华倚翠人未知。一朝结发从君子，将妾迢迢东路陲。
时逢大道无难阻，君方游宦从陈汝。蕙楼独卧频度春，彩落辞君几徂暑。
三月垂杨蚕未眠，携笼结侣南陌边。道逢行子不相识，赠妾黄金买少年。
妾家夫婿轻离久，寸心誓与长相守。愿言行路莫多情，送妾贞心在人口。
日暮蚕饥相命归，携笼端饰来庭闱。劳心苦力终无恨，所冀君恩那可依。
闻说行人已归止，乃是向来赠金子。相看颜色不复言，相顾怀惭有何已。
从来自隐无疑背，直为君情也相会。如何咫尺仍有情，况复迢迢千里外。
此时顾恩不顾身，念君此日赴河津。莫道向来不得意，故欲留规诫后人。

（高适《秋胡行》）[①]

赤日满天地，火云成山岳。草木尽焦卷，川泽皆竭涸。轻纨觉衣重，密树苦阴薄。
莞簟不可近，絺绤再三濯。思出宇宙外，旷然在寥廓。长风万里来，江海荡烦浊。
却顾身为患，始知心未觉。忽入甘露门，宛然清凉乐。（王维《苦热行》）[②]
少年负胆气，好勇复知机。仗剑出门去，孤城逢合围。杀人辽水上，走马渔阳归。
错落金锁甲，蒙茸貂鼠衣。还家行且猎，弓矢速如飞。地迥鹰犬疾，草深狐兔肥。
腰间悬两绶，转眄生光辉。顾谓今日战，何如随建威。（崔颢《游侠篇》）[③]

尽管上述诗作内容并无创新，但读来却不觉乏味，原因在于其诗歌虽重复前人，但其语言情感却有唐人风致，故而虽拟古但不泥于古。这种复古风气也对此后的古题乐府诗歌创作产生深远影响，很多中晚唐古乐府诗歌也都严守古题本意，以《公无渡河》为例：

渡头恶天两岸远，波涛塞川如叠坂。幸无白刃驱向前，何用将身自弃捐。
蛟龙啮尸鱼食血，黄泥直下无青天。男儿纵轻妇人语，惜君性命还须取。
妇人无力挽断衣，舟沉身死悔难追。公无渡河公自为。（王建）
公乎公乎，提壶将焉如。屈平沉湘不足慕，徐衍入海诚为愚。
公乎公乎，床有菅席盘有鱼，北里有贤兄，东邻有小姑，陇亩油油黍与葫，
瓦甑浊醪蚁浮浮。黍可食，醪可饮，公乎公乎其奈居，被发奔流竟何如？
贤兄小姑哭呜呜。（李贺）

---

① 《乐府诗集》，第534页。
② 《乐府诗集》，第939页。
③ 《乐府诗集》，第967页。

黄河怒浪连天来，大响砰砰如殷雷。龙伯驱风不敢上，百川喷雪高崔嵬。

二十五弦何太哀，请公勿渡立裴回。下有狂蛟锯为尾，裂帆截棹磨霜齿。

神锥凿石塞神潭，白马趁走覃赤尘起。公乎跃马扬玉鞭，灭没高蹄日千里。（温庭筠）

浊波洋洋兮凝晓雾，公无渡河兮公苦渡。风号水激兮呼不闻，提壶看入兮中流去。

浪摆衣裳兮随步没，沉尸深入兮蛟螭窟。蛟螭尽醉兮君血干，推出黄沙兮泛君骨。

当时君死妾何适，遂就波澜合魂魄。愿持精卫衔石心，穷取河源塞泉脉。（王睿）[1]

上述四首诗歌都回归《公无渡河》本意，但又在本事基础上有所发挥：王建诗作加入了自己的评论，赋予诗歌诗人的个性；李贺诗则加入了更多“贤兄”、“小姑”两个角色，使得诗歌的情节更加丰满；晚唐诗人温庭筠和王睿都在诗歌中加入了神话，温诗采用大量神话意象来渲染黄河水之波涛汹涌，而王诗则添入“精卫填海”故事来烘托主人公妻子的悲愤心情。可见，即使是拟古，唐代古题乐府诗也已走出“落梅芳树，共体千篇；陇水巫山，殊名一意”的困境。

尤其值得一提的是，唐代新乐府运动中的重要诗人如元稹、白居易、张籍、王建等，也有不少古题乐府诗歌亦循此法度：

世人求富贵，多为身嗜欲。盛衰不自由，得失常相逐。问君少年日，苦学将干禄。

负笈尘中游，抱书雪前宿。布衾不周体，藜茹才充腹。三十登宦途，五十被朝服。

奴温已挟纩，马肥初食粟。未敢议欢游，尚为名检束。耳目聋暗后，堂上调丝竹。

牙齿缺落时，盘中堆酒肉。彼来此已去，外馀中不足。少壮与荣华，相避如寒燠。

青云去地远，白日终天速。从古无奈何，短歌听一曲。（白居易《短歌行》）[2]

董逃董逃董卓逃，揩铿戈甲声劳嘈。剜剜深脐脂焰焰，人皆数叹曰，

尔独不忆年年取我身上膏。膏销骨尽烟火死，长安城中贼毛起。城门四走公卿士，

走劝刘虞作天子。刘虞不敢作天子，曹瞒篡乱从此始。董逃董逃人莫喜，

胜负翻环相枕倚。缝缀难成裁破易，何况曲针不能伸巧指，欲学裁缝须准拟。

（元稹《董逃行》）[3]

洛阳城头火曈曈，乱兵烧我天子宫。宫城南面有深山，尽将老幼藏其间。

重岩为屋橡为食，丁男夜行候消息。闻道官军犹掠人，旧里如今归未得。

董逃行，汉家几时重太平。（张籍《董逃行》）[4]

长安恶少出名字，楼下劫商楼上醉。天明下直明光宫，散入五陵松柏中。

---

[1] 《乐府诗集》，第377-379页。
[2] 《乐府诗集》，第452页。
[3] 《乐府诗集》，第507页。
[4] 《乐府诗集》，第508页。

百回杀人身合死，赦书尚有收城功。九衢一日消息定，乡吏籍中重改姓。

出来依旧属羽林，立在殿前射飞禽。（王建《羽林行》）[1]

陇水何年陇头别，不在山中亦呜咽。征人塞耳马不行，未到陇头闻水声。

谓是西流入蒲海，还闻北海绕龙城。陇东陇西多屈曲，野麋饮水长簇簇。

胡兵夜回水傍住，忆著来时磨剑处。向前无井复无泉，放马回看陇头树。

王建（《陇头水》）[2]

上述古题歌诗无一不与古题本义相合，可见即使是参与新乐府运动的诗人也对古题本意有着充分的认识，只是为了创新才另辟蹊径。

其次，再看诗歌情感的复古。在齐梁乐府诗中，由于大量采用赋题法，诗作者只能依题而赋，讲求语言的精美工整以及声律的和谐，诗歌很难看到诗人自己的真实情感。初唐时期，这种情况在四杰手中有所改观：

烽火照西京，心中自不平。牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。

雪暗凋旗画，风多杂鼓声。宁为百夫长，胜作一书生。（杨炯《从军行》）[3]

平生一顾重，意气溢三军。野日分戈影，天星合剑文。

弓弦抱汉月，马足践胡尘。不求生入塞，唯当死报君。（骆宾王《从军行》）[4]

在这两首诗中，两位诗人都不约而同流露了自己对于国家的强烈责任感，这是其前《从军行》诗中所未见的。至于盛唐，李白等人更是将自己人生种种悲欢都写入乐府诗中，例如其名作《梁甫吟》，就将其失志时的愁苦和挣扎展现得淋漓尽致：

长啸梁甫吟，何时见阳春？君不见，朝歌屠叟辞棘津，八十西来钓渭滨。

宁羞白发照清水，逢时壮气思经纶。广张三千六百钓，风期暗与文王亲。

大贤虎变愚不测，当年颇似寻常人。君不见，高阳酒徒起草中，长揖山东隆准公。

入门不拜逞雄辩，两女辍洗来趋风。东下齐城七十二，指挥楚汉如转蓬。

狂客落魄尚如此，何况壮士当群雄！我欲攀龙见明主，雷公砰訇震天鼓。

帝旁投壶多玉女，三时大笑开电光，倏烁晦冥起风雨。

阊阖九门不可通，以额扣关阍者怒。白日不照我精诚，杞国无事忧天倾。

猰貐磨牙竞人肉，驺虞不折生草茎。手接飞猱搏雕虎，侧足焦原未言苦。

智者可卷愚者豪，世人见我轻鸿毛。力排南山三壮士，齐相杀之费二桃。

---

[1] 《乐府诗集》，第910页。
[2] 《乐府诗集》，第315页。
[3] 《杨炯集·卢照邻集》，中华书局，1980年版，第21页。
[4] 《乐府诗集》，第484页。

吴楚弄兵无剧孟，亚夫咍尔为徒劳。梁甫吟，声正悲。

张公两龙剑，神物合有时。风云感会起屠钓，大人鞄屼当安之。[1]

此题原为诸葛亮所制，本为诉谗言害良臣，其词为：

步出齐东门，遥望荡阴里。里中有三坟，累累正相似。问是谁家坟，田疆古冶子。

力能排南山，文能绝地纪。一朝被谗言，二桃杀三士。谁能为此谋，相国齐晏子。[2]

原诗只就一事发论，近乎咏史，而李白则借此倾泻他自己的怀抱，沉痛而悲怆，不仅扩大和深化了主题，同时还巧用比兴手法，借一系列古人古事达到以古讽今的目的，其诗歌既含有惧谗畏讥的心理，而又不失却对未来的希望。再如《将进酒》：

君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。

君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。

人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。

天生我材必有用，千金散尽还复来。

烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。

岑夫子，丹丘生，将进酒，杯莫停。

与君歌一曲，请君为我侧耳听。

钟鼓馔玉何足贵，但愿长醉不复醒 。

古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。

陈王昔时宴平乐，斗酒十千恣欢谑。

主人何为言少钱，径须沽取对君酌。

五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁。[3]

这首诗歌开篇即连用了两次《行路难》诗中常用的“君不见”，李白的情绪便已排山倒海扑面而来，其后有全篇大起大落，诗歌情感忽翕忽张，由悲转喜、转狂放、转激愤、再转狂放，最后归结于“万古愁”，回应篇首，如大河奔流，纵横捭阖，抒发了诗人自己内心深处无比的愤懑愁苦。盛唐以后，这种抒情古题乐府诗仍不乏后继，如李贺之《将进酒》：

琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红。烹龙炮凤玉脂泣，罗屏绣幕围香风。

吹龙笛，击鼍鼓，皓齿歌，细腰舞。况是青春日将暮，桃花乱落如红雨。

劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土。[4]

---

[1] 《李太白集》，第169页。
[2] 《乐府诗集》，第606页。
[3] 《李太白集》，第179页。
[4] 《乐府诗集》，第244页。

李贺诗歌虽不如李白诗歌那样大悲大喜，但同样也流露了自己的真情实感。这种真实情感正是乐府诗歌最本质的一部分，实质上与《诗经》之“国风”、“小雅”以及汉乐府民歌等具有相近的创作模式，皆为真情实感而发。

乐府诗歌最初乃是“感于哀乐、缘事而发”，一如《乐记》所论：“凡音者，生人心者也。动于中，故形于声”，音乐以及文学都是人类的情感的直接反映。无论是《诗经》之《国风》、《小雅》、还是汉乐府民歌以及三曹乐诗歌都体现了这一点。然而，汉魏之后乐府诗歌走向了两个极端：一方面既强调其礼乐文化属性和政治价值，在诗歌中大量输入国家意识形态，歌功颂德；另一方面，帝王公卿追求感官娱乐享受，使得乐府歌诗走上注重语言声律的形式化道路，而反映真实情感的乐府诗歌少之又少，甚至在梁陈之际，乐府诗几乎纯粹作为娱乐表演的一部分。对于六朝以来乐府诗歌这种发展状况，白居易总结为“郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意”（《采诗官》）。[①]可见，古题乐府向着真情实感回归，也是其重新归于《风》、《雅》本义的一个重要体现。这一点也与唐人将乐府诗歌视作《诗经》之后继有着重要联系。

从文学层面上看，唐代乐府诗歌的确经历了“拟”与“变”，通过复古实现了创新，这一变化也有着音乐层面上的原因。事实上，拟六朝与变唐音体现了音乐的两大基本作用：一为娱情、一为述志；前者强调音乐的娱乐价值、浪漫精神，后者重视音乐社会意义、现实精神。中唐时期音乐的这两点作用终于实现分化，在文学中分别以两种形态来体现，一为新起佑酒佐欢之小词；一为回归风雅本义的乐府诗歌。这也是中唐乐府之所以被赋予严肃、深刻社会内容的重要原因之一。而此前六朝至于初唐，乐府评论与乐府诗歌写作之所以充满纠结，也正是因为音乐的娱乐和写实两大主要功用尚未被严格分开。

二、唐人乐府观

唐代，在吴兢前后，还有两位著名诗人发表自己对乐府的见解，一是卢照邻，一是元稹。卢照邻（632-690），其殁时吴兢已经弱冠二十；元稹（779 -831）当是出生与吴兢逝后三十年。此二位的乐府观念在唐代乐府文学史上占有重要地位，因此有必要进行探讨。

初唐时期，文坛在礼乐政治的影响下出现了复古文学思潮，士人论文皆以《雅》、《颂》为期，乐府作为音乐文学的结合体更无例外，如卢照邻的乐府之论。“初唐四杰“中并非卢照邻创作古题乐府诗歌最多，共15首，次于杨炯（19首），但其乐府文学观念却是“四杰”中表述得最为系统的一个，主要体现在《乐府杂诗序》中：

---

① 按：文学与国家意识形态相联系，此古已有之，如《诗经》时代士大夫“赋《诗》言志”，即使汉代赋与诗分流，但其依然作为《诗》之“后裔”与国家意识形态密切联系。历代郊庙乐府以及《铙歌》新词，虽在形式和内容上与汉大赋截然不同，但其政治功用却颇为相似。详参刘志伟师《〈诗〉源批评与赋的国家意识形态》，《兰州大学学报》（哲学社会科学版）2012 年第 3 期。

闻夫歌以永言，庭坚有歌虞之曲；颂以纪德，奚斯有颂鲁之篇。四始六义，存亡播矣；八音九阖，哀乐生焉。是以叔誉闻诗，验同盟之成败；延陵听乐，知列国之典彝。王泽竭而颂声寝，伯功衰而诗道缺。秦皇灭学，星琯千年；汉武崇文，市朝八变。通儒作相，征博士于诸侯；中使驱车，访遗编于四海。发诏东观，缝掖成阴；献书南宫，丹铅踵武。王风国咏，共骊翰而升沈；里颂途歌，随质文而沿革。以少卿长别，起高唱于河梁；平子多愁，寄遥情于垅坂。南浦动关山之役，作者悲离；东京兴党锢之诛，词人哀怨。其后鼓吹乐府，新声起于邺中；山水风云，逸韵生于江左。言古兴者，多以西汉为宗，议今文者，或用东朝为美。落梅芳树，共体千篇；陇水巫山，殊名一意。亦犹负日于珍狐之下，沈萤于烛龙之前。辛勤逐影，更似悲狂；罕见凿空，曾未先觉。潘、陆、颜、谢，蹈迷津而不归；任、沈、江、刘，来乱辙而弥远。其有发挥新体，孤飞百代之前；开凿古人，独步九流之上。自我作古，粤在兹乎！……俾夫舞雩周道，知《小雅》之欢娱。击壤尧年，识太平之歌咏云尔。[①]

这篇序文，当为唐人首次就乐府诗歌的文化地位明确表述，其中展现的乐府观与前文所述刘勰以及文中子王通的礼乐乐府观相一致，这也是在唐初礼乐政治以及雅正复古文学思潮共同作用下产生的。其中，卢照邻将乐府直接上升到反映国家兴衰治乱的高度，所谓“是以叔誉闻诗，验同盟之成败；延陵听乐，知列国之典彝”，在此基础上对晋宋以来的乐府诗歌一律否定，认为他们是“负日于珍狐之下，沈萤于烛龙之前”，是毫无意义的重复。卢照邻提出文学创作尤其是乐府诗歌创作需大力创新，究竟如何创新，卢照邻《南阳公集序》中给出了答案：

近日刘勰《文心》，锺嵘《诗评》，异议蜂起，高谈不息。人惭西氏，空论拾翠之容；质谢南金，徒辩荆蓬之妙。拔十得五，虽曰肩随；闻一知二，犹为臆说。佥曰未可，人称屡中。化鲁成鱼，曷云其远？非夫妙谐锺律，体会风骚，笔有馀妍，思无停趣。作龟作镜，听歌曲而知亡；为龙为光，观礼容而识大。齐鲁一变之道，唐虞百代之文，悬日月于胸怀，挫风云于毫翰。含今古之制，扣宫徵之声，细则出入无间，粗则弥纶区宇。逶迤绰约，如玉女之千娇；突兀峥嵘，似灵龟之孤朴。乘槎上汉，谁问坳堂之浅深？荷戟入秦，宁议长安之远近？是非未定，曹子建皓首为期；离合俱伤，陆平叔终身流恨。超然若此，适可操刀；自兹已降，徒劳举斧。八病爰起，沈隐侯永作拘囚；四声未分，梁武帝长为聋俗。后生莫晓，更恨文律烦苛；知音者稀，常恐词林交丧。《雅》、《颂》不作，则后死者焉得而闻乎？[②]

---

① 【唐】卢照邻著、李云逸校注《卢照邻集校注》，中华书局，1998年，第335页。
② 【唐】卢照邻著、李云逸校注《卢照邻集校注》，第317页。

可见卢照邻对文学从礼乐文化价值、音律、文辞等多个角度提出自己的看法，在他看来，诗歌首先要具备深刻的现实意义，所谓“作龟作镜，听歌曲而知亡”，这一点还是从《乐记》论乐的思想出发来提出诗歌的诉求；在形式方面要融合古今，合于乐律；语言既要具备江南之柔美清新，也有塞北之奇峻孤拔等等，只有符合这些标准的诗歌才可以称得上“《雅》、《颂》”之作。可见，卢照邻将诗歌尤其是乐府诗歌定位于“《雅》、《颂》”。此后，李白之《古风》诗其一亦云“大雅久不作、吾衰竟谁陈”，并以复兴古道自命，大量创作古题乐府。可见，初盛唐时期，文坛主流人物皆将乐府定位于礼乐文化范围内的“雅颂”，这也对吴兢乐府观一脉相通。

同样是在礼乐文化范畴内，为发挥乐府的政治作用，中唐乐府文学更注重乐府作为“风”的性质，如白居易《采诗官》：

《汉书·艺文志》曰：“哀乐之心感而歌咏之声发，诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。故古有采诗之官，王者所以观风俗、知得失、自考政也。”《食货志》曰：“孟春之月，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律以献于天子。”采诗，谓采取怨刺之诗也。

采诗官，采诗听歌导人言。言者无罪闻者诫，下流上通上下泰。

周灭秦兴至隋氏，十代采诗官不置。若求兴谕规刺言，万句千章无一字。

不是章句无规刺，渐及朝廷绝讽议。诤臣杜口为冗员，谏鼓高悬作虚器。

一人员扆常端默，百辟入门两自媚。夕郎所贺皆德音，春官每奏唯祥瑞。

君之堂兮十里远，君之门兮九重闼。君耳唯闻堂上言，君眼不见门前事。

贪吏害民无所忌，奸臣蔽君无所畏。君不见厉王、胡亥之末年，群臣有利君无利。

君兮君兮愿听此，欲开壅蔽远人情，先向歌诗求讽刺。[①]

白居易希望通过恢复初唐时期观风俗使采诗的制度，借助播于音乐流传民间的歌诗被采如宫廷，而使得统治阶级得以了解下层社会的真实苦难，这也是白居易等人推动新乐府运动的根本原因，白居易《新乐府序》亦云：“其辞旨而径,欲见之者易谕也;其言直而切,欲闻之者深戒也;其事核而实,使采之者传信也; 其体顺而肆,可以播于乐章歌曲也”。[②]

元稹与白居易同道，其《乐府古题序》在唐代即唐后乐府批评史和创作史中都有深远影响：

《诗》讫于周，《离骚》讫于楚，是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音

---

① 【唐】白居易《白居易集》，中华书局，1979年，第90页。

② 【唐】白居易《白居易集》，第52页。有关元白新乐府诗歌与唐代采诗制度详参左汉林《唐代采诗制度与元白新乐府创作的关系》，《山东大学学报》（哲学社会科学版）2006年第6期。

声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，采民甿者为讴、谣，备曲度者，总得谓之歌、曲、词、调，斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作。虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。而纂撰者由诗而下十七名，尽编为《乐录》。《乐府》等题，除《铙吹》、《横吹》、《郊祀》、《清商》等词在《乐志》者，其余《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽播于管弦明矣。后之文人，达乐者少，不复如是配别，但遇兴纪题，往往兼以句读短长，为歌诗之异。刘补阙云：乐府肇于汉魏。按仲尼学《文王操》，伯牙作《流波》、《水仙》等操，齐犊沐作《雉朝飞》、卫女作《思归引》，则不于汉魏而后始，亦已明矣。况自《风》、《雅》，至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人，沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩，尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉。曹、刘、沈、鲍之徒时得如此，亦复稀少近。近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚傍。余少时与友人乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。昨梁州见进士刘猛、李余各赋古乐府诗数十首，其中一二十章咸有新意，余因选而和之。其有虽用古题，全无古义者，若《出门行》不言离别，《将进酒》特书列女之类是也。其或颇同古义，全创新词者，则《田家》止述军输，《捉捕》词先蝼蚁之类是也。刘、李二子方将极意于斯文，因为粗明古今歌诗同异之音焉。[①]

此文系统回顾了乐府古题诸名的音乐含义，从音乐的角度来分析乐府诗歌创作模式当为“由乐以定词”，但由于后世变为“选词配乐”，因词作数量众多也就导致歌诗并不一定尽入乐。后世诗人也大都不懂得音乐，因而混淆了不同诗题类别之间音乐的差异。可见，元稹乐府观的首要一点，即是强调音乐对古题歌诗本身内容的决定作用。进而，元稹提出乐府作为音乐与诗歌的结合，其创作目的当为“讽兴当时之事，以贻后代之人”，也就是说乐府旨在记述当时的历史，以求流传后世。由此出发，元稹认为“沿袭古题，唱和重复”的古题传统有悖于乐府的政治价值、历史价值，提出“寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉”的主张。[②]因知元稹与白居易一样都希望乐府诗歌有当下社会现实意义，并广为流传，这也是由安史乱后，唐帝国社会矛盾突出，人民生活困苦，元白等人希望乐府作为礼乐文化的载体实现政治变革，达到“揖让而天下治”的效果。

综上，唐代重要的乐府诗人都认同乐府的礼乐文化属性，但是不同社会环境造成了诗人对

---

① 【唐】元稹著、冀勤点校《元稹集》，中华书局，1982年版，第254-255页。

② 参见吴相洲《有关元稹<古题乐府序>的几个问题》，《唐代文学研究》第十三辑，广西师范大学出版社，2008年，第896-903页；吴相洲、张桂芳《论元白对古题乐府传统的颠覆》，《文学评论》，2010年第1期.

乐府礼乐文化价值的接受也有所不同：初盛唐时期由于唐代社会欣欣向荣，因而诗人大都以追步《雅》、《颂》作为创作乐府诗歌之目的；而中晚唐时期，战乱不断，社会形势已急转直下，诗人更多将乐府歌诗视作《国风》，以求反映民间疾苦。

吴兢的乐府观受到其本人礼乐观念和史学思想的影响，因而其从政治、历史的角度来解读古题，并由此评价古题乐府诗歌。《要解》一书中所体现的吴兢乐府观，亦可从文学、史学以及礼乐政治三个角度来分析。吴兢乐府观还与唐代乐府诗歌创作以及唐人乐府观有着深刻联系。以卢照邻为代表的初盛唐文人以多以《雅》、《颂》之义来定位乐府诗歌以及乐府古题，这与吴兢的乐府观一脉相通；而中晚唐诗人如元稹、白居易等则由于社会剧变更提倡创作新乐府诗，恢复乐府诗原有的《国风》之义。唐人重视诗歌创作中本事之作用；同时还从《风》、《雅》、《颂》三义来定位乐府之文化地位，有唐一代，乐府古题也始终享有崇高的文化地位。

第六章 《乐府古题要解》对后世乐府解题类著作的影响

作为乐府解题权威文献，《要解》对后世乐府研究著作尤其是乐府解题著作影响深远，如唐人沈建《乐府广题》、宋人郭茂倩《乐府诗集》、刘次庄《乐府集》、《乐府集序解》、[①]清人倪伟人《续辑乐府解题》等，在解题时不仅大量采用《要解》之内容，如《乐府诗集》，同时在体例上也对《要解》有不同程度的接受。[②]

一、《要解》与沈建《乐府广题》

沈建，中唐吴兴人，其所著之《乐府广题》亦为《乐府诗集》所以所引用，故而此书之佚文据《乐府诗集》尚辑得一十九条：

1、卷一六《汉铙歌·上之回》

2、卷三二魏文帝《燕歌行》

3、卷三二王粲《从军行》

4、卷三六魏武帝《秋胡行》

5、卷三八古辞《饮马长城窟行》

6、卷六六鲍照《结客少年场行》

7、卷三八魏文帝《上留田行》

8、卷五八荆轲《渡易水》

9、卷六四曹植《仙人篇》

10、卷六八崔国辅《丽人曲》

11、卷七五谢尚《大道曲》

12、卷七五江从简《采荷调》

13、卷七六陆厥《邯郸行》

14、卷八三《鸡鸣歌》

---

① 有关刘次庄《乐府集》以及《乐府集序解》近年研究成果仅有：日本学者增田清秀《乐府の历史的研究》有相关章节涉及；杨晓霭《刘次庄<乐府集>考辨》，《文献》2003年第1期；喻意志《刘次庄<乐府集>、<乐府集序解>探源》，《文献》2004年第3期。

② 与吴兢同时之乐府解题类著作还有刘餗《乐府古题解》、郗昂《乐府古今题解》两著作，但是此二书早在宋代即已散佚，尤其是刘餗之作，今人已完全不可知其书之内容，仅郗昂之作《崇文总目》之解题："唐郗昂撰，或云王昌龄撰，未详孰是。旧云《古今乐府题解》，又云古题所载曲名与吴兢所撰《乐府解题》颇异，复有李百药词。今定为《乐府古今题解》"。(《文献通考》) 卷一八六，第1590页。今人孙尚勇据此推测《乐府古今题解》的体例"是在吴兢《要解》所录古题的基础上，增加了解题的内容，或增述古题之异名"，但这些也只是推论。(孙尚勇《吴兢<乐府古题要>的体例及影响》，《中华文史论丛》(第八十三辑))故而，由于文献的缺失，无法将《要解》与其同时之两本解题著作进行比较研究。

15、卷八五《鲍司隶歌》

16、卷八五《并州歌》

17、卷八五《苏小小歌》

18、卷八六《敕勒歌》

19、卷八七《邯郸郭公歌》

此外，《广题》佚文尚有《野客丛书》卷二七《应璩百一诗》和《演繁露》卷一三《桃叶》两条。[①]

参照《要解》，以上《乐府广题》所解乐府古题二十一条大致可分作三种类型：

一、前七条，属《要解》已有解题者，《膺题》则增述古题本义、拟作、本事、本文等内容。其中第七条，《要解》有《上留田行》，郭氏转引较早之文献《古今注》。

二、第八条，《要解》乐府杂题序云："诸家集复有《城上麻》、《携手》、《雍台》、《送归》、《方树》、《度易水》、《胡无人行》、《桐柏山》、《华阴山》、《老年行》，近吴钧辈多拟此等，并自为柴府，皆不见古辞，亦并阙之，以俟知者。"第九条，《要解》卷上《升天行》题解："右曹植'日月何肯留'、鲍昭'家世宅阙辅'。又曹植《飞龙》、《仙人》、《上仙篆》与《神游》、《五游》、《远游》、《龙欲升天》等七篇，及陆士衡《缓声歌》，皆伤人世不永，俗情险艰，当求神仙，翱翔六合之外。其辞盖出楚歌《远游篇》也。"第二十条，《要解》卷下《凤将雏》题解："右旧说汉世乐曲名也。若晋应璩《百一诗》云'言是《凤将雏》'，非魏晋曲明矣。"这三条，属《要解》涉而未解者，《广题》则对之加以释解。

三、其它十一条，属《要解》未涉，《广题》另外增释之古题。

可见，《乐府广题》既有对《要解》的继承和学习，同时又有自己的创新。[②]

二、《要解》与刘次庄《乐府集》、《乐府集序解》

刘次庄，字中叟，熙宁七年（1074年）赐同进士出身（《宋诗纪事》卷二六作熙宁六年），累官至殿中侍御史，《续资治通鉴长编》多记其事。刘氏正史无传，以书法闻于世。刘次庄所编《乐府集》十卷、《乐府集序解》一卷最早见录于郑樵《通志·艺文略》乐类，作刘次庄"《乐府解题》十卷"，盖以二书合而录之。之后又见录于《中兴馆阁书目》、《宋史·艺文志》经部乐类、《直斋书录解题》和《郡县读书志·附志》集部总集类。据《直斋书录解题》引《中兴馆阁书目》，刘次庄《乐府集》将乐府诗分为"古乐府所起"、"横吹曲"、"山水"、"音乐"等21类，共收428个乐府诗题。此书今已亡佚，但赖于其它文献征引，使其部分内容得以保存。

---

① 《野客丛书》卷二七，上海古籍出版社，1991年，第398页；《演繁露》卷一三，学津讨原本，第3A-B页。

② 孙尚勇《<乐府古题要解>的体例和影响》对《乐府广题》与《要解》有详实考证和比较，本文有关《广题》部分亦参考之。

就今日可见之佚文而言，《乐府集》主要收录唐前乐府诗，《乐府集序解》则收录有大量唐人乐府诗作。其中解题部分引用了不少《要解》之说法，甚至将原文字句照搬，如《董逃行》刘氏解题中“傅休奕《九秋篇》十二章，乃叙夫妇离别之思”句，本自《要解》：“……晋傅休奕著《历九秋篇》十二章，具夫妇离别之思，亦题云《拟董桃行》，未详也。”又如《日出东南隅》解题：

古词曰：“日出东南隅，照我秦氏楼。”旧说邯郸女子姓秦名罗敷，为邑人千乘王仁妻。仁为赵王家令。罗敷出采桑陌上，赵王登楼见而悦之，置酒，欲夺焉。罗敷弹筝，作《陌上桑》以自明不从。今其词乃罗敷采桑陌上，为使君所邀，罗敷盛夸其夫为侍中郎以拒之。论者病其不同。大抵诗人感咏，随所命意，不必尽当其事，所谓不以辞害意也。[①]

其中所言之“论者”即为吴兢，《要解》云：

《要解》曰：右古词：“日出东南隅，照我秦氏楼。”旧说邯郸女子秦姓名罗敷，为邑人千乘王仁妻。仁后为赵王家令。罗敷出采桑陌上，赵王登台见而悦之，置酒欲夺焉。罗敷善弹筝，作《陌上桑》以自明，不从。案其歌词称罗敷采桑陌上，为使君所邀，罗敷盛夸其夫为侍中郎以拒之，与旧说不同。若晋陆士衡“扶桑升朝晖”等，但歌佳人好会，与古调始同而末异。

可见刘次庄此曲解题的前一部分即本自《要解》。此外，《蒿砧》全文、《君马黄》解题的前半部分（后半部分录李白诗作并加评论），亦几全同《要解》，《王昭君》、《白头吟》的部分解题亦参考了《要解》。虽然如此，这并不意味者刘次庄没有创新，事实上，相较于《要解》，刘次庄的分类方式和解题方式都有极大不同。在分类方面，如前所云，刘次庄将古题分为 21 类，而非吴兢《要解》之 10 类；在解题方面刘次庄采取评价诗作内容的方式解释乐府诗题，如《飞来双白鹄》：

刺世俗薄伪，失夫妇之道也。流离困苦，要与之终始。中道弃去，从新知之乐。岂义也哉。然而作是诗者，怨思虽深，而词不迫切，盖尽所以为妇之理云。[②]

吴兢则云：“飞来双白鹤，乃从西北来。”言雌病，雄不能负之而去，“五里一反顾，六里一徘徊”，虽遇新相知，终伤生别离也。又云“何尝快，独无忧”，不复为后人所拟也。可见，刘次庄《乐府集》虽然大量参考了吴兢《要解》，但也有自己的创新。[③]

---

① 【宋】阮阅编、周本淳校点《诗话总龟》（前集），人民文学出版社，1987 年版，第 79 页。
② 转引自喻意志《刘次庄<乐府集>、<乐府集序解>探源》，《文献》2004 年第 3 期。
③ 上文有关刘次庄《乐府集》的相关论述，详参喻意志《刘次庄<乐府集>、<乐府集序解>探源》，《文献》2004 年第 3 期。

三、《要解》与倪伟人《续辑乐府题解》

至于清代，倪伟人嫌《要解》所录不完备又进行增补，著《续辑乐府题解》。据《晚晴簃诗汇》载："倪伟人，字倥侗，祁门人，诸生，有《辍耕吟稿》。"[①]《续辑乐府题解》收于其所著《倪氏九种》丛书中。[②]《续辑乐府题解》序文曰：

乐府之立，始于汉武帝定郊祀之礼。兹购得唐吴西斋《古题要解》一书，复以涉阅诸家文集所载而本未备者，随所得而录之。聊便于自考云。……

此书所录之曲题有 98 组，并未明确分类，仅将琴曲单独列出，但其后又混杂有琴曲。其所录之题较为混乱芜杂，大致可分为以下几类：

第一类，琴曲，确为《乐府古题要解》未录者：如《梁山操》（亦曰《归耕操》），《残形操》，《坏陵操》（坏一作怀），《龙邱引》，《退怨歌》，《玉连锁》，《胡笳曲》。

第二类，先秦汉魏杂曲歌谣《房中曲》，《羽林郎》、《五噫歌》、《董娇娆》、《枯鱼过河泣》、《黄覃子》、《干遮曲》、《哨遍曲》、《古别离》、《长相思》等。

第三类，清商杂乐《采莲曲》、《三妇艳》、《空仓雀》、《女儿子》、《大堤曲》、《桃叶歌》《青溪小姑曲》、《郑樱桃歌》、《采菱曲》、《懊恼歌》、《渌水曲》、《白团扇》、《金钗两臂垂》、《玉树后庭花》等。

第四类，北朝乐曲《敕勒歌》、《企喻歌》、《咸阳王》、《无愁果有愁曲》、《杨叛儿》、《杨白华》、《地驱乐》等。

第四类、隋唐乐曲《昔昔盐》、《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》、《渭城曲》、《雨霖铃》、《欸乃曲》、《凉州词、石州词、甘州词、伊州词》、《河满子》、《塞上·塞下》、《迎神曲·送神曲》、《清平调》、《却扇·催妆》、《竹枝词》、《大单于·小单于》等。

此外尚有琵琶曲《啄木》和《六幺》，新乐府诗题《丽人行》，以及自姜夔集中所得之祭祀曲《黄帝盐》等。可见，作者收录之繁杂无序，其中有曲题已见于《乐府古题要解》，如《黄覃子》。

显然，除却其中大量不在吴兢的考虑范围之内的隋唐近题，《续辑乐府题解》的确辑录了不少《要解》未收录之题。那么《要解》为何没有收录这些古题呢？其中原因大致有如下几点：

首先，《要解》选古题主要参照了大量正史乐志以及有关官方音乐的著作，前者如沈约《宋书·乐志》、魏收《魏书·乐志》、萧子显《南齐书·乐志》、房玄龄《晋书·乐志》、魏征《隋书·乐志》；后者有魏晋时期荀勖所著之《荀氏录》、南朝齐梁时期王僧虔《大明三年宴

---

① 民国徐世昌编《晚晴簃诗汇》卷一五二，退耕堂刊本，1929 年版。

② 【清】倪伟人等撰《倪氏九种》，章安官舍清光绪 16 年（1890 年）刻本，清光绪 25（1899 年）年补刻。

乐技录》、张永《元嘉正声伎录》、陈释智匠《古今乐录》，这些著作都以官方演奏之乐曲为主，而且《要解》所录乐曲大都源远流长，有着丰富历史文化意蕴。而《续辑》中大量收录歌谣自然不如《要解》。

其次，吴兢《要解》所录之古题不仅为官方所奏，且在后世均拟作。吴兢明言无拟作之古题不入《要解》，“虽《□禹行》以上亦多是拟古所作，后人不复继作，故并不录”，可见后世有无拟作，乃是吴兢取舍的关键标准。

再次，《要解》中蕴含着吴兢的礼乐文化观念，在吴兢等唐代士人看来古题乃是礼乐文化的重要载体，因而所录古题皆需不违此标准。上述南北朝乐曲诸如《玉树后庭花》、《无愁果有愁》等曲在唐代立国之初即受到强烈批判：

> 御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐。”[①]

尽管唐太宗并不承认这样的观点，但是杜淹的观点在唐初士人中广泛存在，因此吴兢绝然不会将这类曲题收入书中。《续辑乐府古题》虽然补充了大量古题，与吴兢著书之宗旨千差万别，其中很多曲题不仅后世没有拟作，甚至连本辞亦未见流传，十分生僻，几乎有“见题就收”的意味，如《双凤离鸾曲》，仅《乐府诗集》“琴曲歌辞”总论中提及于此：

> ……其后西汉时有庆安世者，为成帝侍郎，善为《双凤离鸾之曲》，齐人刘道强能作《单凫寡鹤之弄》，赵飞燕亦善为《归风送远之操》，皆妙绝当时，见称后世。[②]

既无拟诗亦无题意之解，倪氏亦收录此题。再如《黄帝盐》更是令人费解：

> 丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠神之曲，曰《黄帝盐》、《苏合香》。……[③]

这支曲子极为生僻，亦无从解其题意，但倪伟人依然将其收录。可见，倪伟人并没有吴兢那样明确的目标，只是希望搜罗更多的曲题。如此也可看出，倪伟人所认识的古题更多是作为乐曲之题，而非诗歌之共名。

在解题方面，倪伟人依吴氏之法从本事、本辞中寻绎古题之意，并注重乐曲之源起以及流变。以本事解题者如《残形操》：

> 曾子梦见一狸，不见其首，乃援琴操此曲。

再如《退怨歌》：

> 楚卞和即刖足后，荆王剖璞得玉，封和陵阳侯。辞不受，而作退怨之歌。

以本辞解题者如《箜篌谣》，其本辞为：

---

① 《贞观政要·论礼乐》，第417页。
② 《乐府诗集·琴曲歌辞》卷第五十七，第822页。
③ 【宋】姜夔《白石道人歌曲·霓裳中序第一》，商务印书馆，1939年版，第二册，第35页。

结交在相得，骨肉何必亲。甘言无忠实，世薄多苏秦。从风暂靡草，

富贵上升天。不见山巅树，摧扤下为薪。岂甘井中泥，上出作埃尘。[①]

倪伟人举此释其意为，“言结交当有终始，与相和曲之《箜篌引》不同”。虽然倪氏解题处处模仿吴兢，但远不如吴兢态度严谨，这在《续辑》中还有很多体现，如《董娇娆》一题，倪氏解为“伤不遇是时，追慕盛世也，东都闵时之作”，然详寻《董娇娆》本辞，便发现倪氏之言有违诗意：

洛阳城东路，桃李生路傍。花花自相对，叶叶自相当。春风东北起，花叶正低昂。

不知谁家子，提笼行采桑。纤手折其枝，花落何飘扬。请谢彼姝子，何为见损伤。

高秋八九月，白露变为霜。终年会飘堕，安得久馨香。秋时自零落，春月复芬芳。

何时盛年去，欢爱永相忘。吾欲竟此曲，此曲愁人肠。归来酌美酒，挟瑟上高堂。[②]

诗歌起首六句写洛阳城东路旁桃李盛，花叶交映，随风起伏。接着四句写采桑女子伸手折花，致使花瓣纷落，引起一场花和人的对话：花责问女子为何伤害自己，女子则辩解秋来霜降花朵必然凋谢，难以永葆芳香。诗歌借人花之问答来抒写女子青春易逝而恩爱难久的感伤。这首诗收录于以“选录艳歌”为宗旨、专收录男女闺情之作的《玉台新咏》，而倪氏则将其理解为士人“不遇”之悲，显然与诗意有偏差。甚至，还有一些古题题解则显然是错误的，如《采莲曲》，此题亦见录于《乐府诗集》：

《古今乐录》曰：“梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲：一曰《江南弄》，二曰《龙笛曲》，三曰《采莲曲》，四曰《凤笛曲》，五曰《采菱曲》，六曰《游女曲》，七曰《朝云曲》。……”[③]

但倪伟人却不理会郭茂倩之见解，释之为：“秦川唱《采莲歌》起于齐景公造采莲舟，令宫人彩女撑之，以后遂入乐府之曲”，这一说法不见于《乐府诗集》以前的任何记载，亦未为郭茂倩所采用，十分可疑。[④]从《乐府诗集》解题来看，《采莲曲》当为梁武帝所改制之西曲，其诗歌内容也以歌咏江南水乡风光以及采莲女之美丽清新为主：

《古今乐录》曰：“《采莲曲》，和云：‘采莲渚，窈窕舞佳人。’”

游戏五湖采莲归，发花田叶芳袭衣。为君侬歌世所希。

世所希，有如玉。江南弄，采莲曲。

---

① 《乐府诗集·杂谣歌辞》，第1227页。

② 【陈】徐陵编，【清】吴兆宜注、程琰删补，穆克宏点校《玉台新咏》，中华书局，1999年版，第26页。

③ 《乐府诗集》，第726页。

④ 这种说法仅见于明人俞允文（1573-1579）题于仇英《采莲图》之跋：“《乐录》草木二十四曲，有采莲曲，古又有江南可采莲诗，齐景公造采莲舟令宫人彩女撑之，其事实始于此，梁羊侃性豪侈，善音律，自造采莲棹歌，姬妾娱侍，盛称于时，吴郡仇英所为与周于黄太仆作此图，既精而且不失古意，余因其请，辄补录帝王名贤之诗于图之后，庶亦足以供一时清赏云”。安岐《墨缘汇观》见《中国书画全书》，第四册，上海书画版社，1996年，第416页。

此曲题后世拟作极多，不仅诗歌内容甚至连诗歌清新明媚的意象、语言风格在后世都无改变。如：

和云："《采莲归》，渌水好沾衣。"

桂楫兰桡浮碧水，江花玉面两相似。莲疏藕折香风起。

香风起，白日低，采莲曲，使君迷。（梁·简文帝）

晚日照空矶，采莲承晚晖。风起湖难度，莲多摘未稀。

棹动芙蓉落，船移白鹭飞。荷丝傍绕腕，菱角远牵衣。

常闻蕖可爱，采撷欲为裙。叶滑不留綖，心忙无假熏。

千春谁与乐，唯有妾随君。（梁·简文帝《采莲曲》二首）

桨木兰船，戏采江南莲。莲香隔蒲渡，荷叶满江鲜。

房垂易入手，柄曲自临盘。露花时湿钏，风茎乍拂钿。（刘孝威）

江南当夏清，桂楫逐流萦。初疑京兆剑，复似汉冠名。

荷香带风远，莲影向根生。叶卷珠难溜，花舒红易倾。

日暮凫舟满，归来渡锦城。（吴均）

若耶溪傍吴姬越艳楚王妃，争弄莲舟水湿衣。

来时浦口花迎入，采罢江头月送归。（王昌龄）

采莲女，笑隔荷花共人语。日照新妆水底明，风飘香袖空中举。

岸上谁家游冶郎，三三五五映垂杨。紫骝嘶入落花去，见此踟蹰空断肠。（李白）

菱叶萦波荷飐风，荷花深处小船通。逢郎欲语低头笑，碧玉搔头落水中。（白居易）

越溪女，越江莲，齐菡萏，双婵娟。嬉游向何处，采摘且同船。

浩唱发容与，清波生漪涟。时逢岛屿泊，几共鸳鸯眠。

襟袖既盈溢，馨香亦相传。薄暮归去来，芒罗生碧烟。（僧齐己）[①]

究其根源，《采莲曲》当与汉乐府所采江南民歌《江南可采莲》一曲有着极深的渊源，吴兢《乐府古题要解》亦持此论：

《乐府解题》曰："江南古辞，盖美芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文'桂楫晚应旋'，唯歌游戏也。"按梁武帝作《江南弄》以代西曲，有《采莲》《采菱》，盖出于此。唐陆龟蒙又广古辞为五解云。[②]

---

① 以上所引《采莲曲》诗歌见于《乐府诗集》，第731-738页。

② 此为《乐府诗集》所引之文，今汲古阁本《乐府古题要解》与此略有异："《右《江南曲》古词云："江南可采莲，莲叶何田田。"又云："鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。"盖美其芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文"桂楫晚应旋"，唯歌游戏也。又有《采菱曲》等，疑皆出于此"。此处言"《采菱曲》等，皆出于此"，当不止于《采菱曲》，应该包含与《采

可见，《采莲曲》当起于江南民歌《江南可采莲》，而与齐景公事无涉，倪伟人之解当为误。

综上，《乐府古题续辑》一书的出现与明清时期“续书”之风有着千丝万缕的联系。[①]从“续”的角度出发，《续辑》的确收录了大量不见于《要解》的古题，解题体例也参照《要解》注重从本事、本辞以及乐曲的流传出发，但因其未能作出明确的分类，而使得其文献价值大打折扣，令人遗憾。

吴兢《要解》作为乐府解题的经典文献，对后世解题类著作的体例、内容以及编撰都产生深刻影响。难能可贵的是，王建《乐府广题》、刘次庄《乐府解题序》以及倪伟人《续辑乐府古题要解》不仅吸收了《要解》的多方面成就，还都有所创新，使得乐府解题类著作得以不断发展。

菱曲》极为相近的《采莲曲》。此外，郭茂倩为北宋人，较明人毛晋早，故而其《乐府诗集》引文更为可信。

① 陆心源《皕宋楼藏书志》专列“续书”一类，可见明清时期“续书”风气之盛。

结语

本文从乐府及乐府古题之文学文化传统入手，来探讨吴兢《乐府古题要解》的文学以及文化价值；又从乐府研究以及乐府解题著作发展史的角度出发，来认识《要解》对唐前乐府研究和乐府解题著作的接受，以及对后世相关著作的影响，并结合吴兢本人的生平家世、学术思想以及唐代的政治、文学、音乐背景，力求从横向和纵向两个维度，来认识浓缩于《要解》区区三十余页中的乐府文学、文化发展史、吴兢个人思想以及唐代社会政治文化内涵。

一

乐府本是交织了政治、历史、音乐、文学四大方面的特定文学体裁，每一方面都对乐府诗歌的发展产生了深刻影响。乐府之政治使命主要有两重：一为“闻乐知德”或“观风”，即从某一地域或某一时期的流行音乐来了解其政治清明与否；另一则是“述祖德”，歌颂统治者之功德伟业，以实现对各阶层的政治宣传。后者又赋予乐府诗歌叙事记史的史学功用，尤其是在魏晋南北朝时期，朝代更迭频繁，统治者更注重以乐府制作来实现和巩固自己的统治。音乐是乐府的本体，所谓“诗为乐心，声为乐体”，音乐乃是乐府区别于其它文学体裁的一个本质特征和标志元素。由于中国古代独有的丰富的音乐文化，乐府也被赋予多层次的内涵，其中最为重要者莫过于“声音之道，与政通焉”的儒家音乐理论。正是因为音乐本身的崇高地位和重要作用，乐府才获得了《诗经》后继的文化地位；但也正是由于音乐本身娱情悦性之自然功用，又驱使文学背离其政治属性。尤其是后者，虽然屡屡受到正统文化的批评，但因其迎合了人类最根本的需求，得以在政治相对宽松时期急速发展。乐府音乐文学内部政治使命与人类自然需求之间的纠结，不仅影响到乐府的创作，更影响到乐府的批评和研究。作为一种文学体裁，盛唐以前，乐府始终受困于音乐文化的这一内部矛盾：出于人类为娱情求新求异的审美取向，乐府诗歌需不断创新，但囿于乐府礼乐文化地位，创新又往往举步维艰，古题便是乐府内部政治属性与娱乐倾向冲突斗争的焦点。

《要解》的诞生，也正是这一矛盾斗争趋于白热化的一种表现。解读《要解》，首先从其唐代政治文化环境入手。唐代立国之初便将本朝的国家文化纳入儒家理论的轨道，唐初百年国家大兴礼乐，以礼乐为实现安邦治国的重要方式。在音乐领域虽有胡乐等不合于儒家乐教理论的异域音乐流行，但唐代知识分子阶层始终对此保持清醒意识；以清乐为代表的华夏音乐，依

然占据着文化的制高点。在文学领域，受礼乐政治的影响，文人士大夫积极反思南朝文风之弊，倡导建立雅正复古之文风，以求达到文学内容和形式的完美结合，以期复兴《风》、《雅》并进而实现文学的政治功用。吴兢学养深厚，兼通经史，是唐代杰出史学家。出于对乐府古题史学本质的追复以及对南朝“赋题法”的反对，吴兢通过追溯古题之本事、本辞恢复其本义。这也是吴兢对南朝以来古题乐府诗歌背离古题本义、趋向娱情化的批判，其最终目标是借由古题来回归儒家乐教理论定义下的乐府。由于吴兢之出身及思想，加之上述唐代政治文化环境，《要解》必定是代表音乐政治化思想对南朝以来音乐娱情化潮流的一种反拨。盛唐时期集中诞生三种解题类著作的特殊现象来看，这种理念其时于士大夫中颇为盛行。

尽管音乐内部政治化和娱乐化的矛盾，最终在中唐时期借由一种新兴文体——词而实现分流，并得以根本解决，吴兢《要解》并没有因为思想文化环境的变迁而失去其学术价值。由于《要解》吸收了唐前乐府解题的诸多成果，成为乐府解题发展历程中承前启后的权威文献，郭茂倩《乐府诗集》、郑樵《通志·乐略》都大量参考此书，甚而至于清代倪伟人又有《续辑乐府古题要解》一卷。

宋元时期，《要解》流布甚广，主要书目皆有着录；降至明代，《要解》之流传隐微难详，《要解》几乎全以手抄流传，甚少刊刻；诸家书目亦极少记载。至明末毛晋汲古阁校勘重刻，方使《要解》流传至今日。《要解》之明初抄本亦得以流传，其中明人陆东、陆心源、傅增湘都对明抄本的研究有重要贡献。今日《要解》之版本当有三种：一为明柳佥抄本，一为陆东校本，一为津逮本。

二

《要解》一书的学术价值主要体现在音乐、文学、史学这三大方面，这一点从历代书目对其著录分类的变化就可看出端倪：宋元时代官私诸种书目中，《要解》均列于“乐类”，即宋元时期《乐府古题要解》所录之古题在士人心目中依然意味着乐曲，古题的音乐内涵仍受重视；降至明清，诸家书目已然著录《要解》于“诗文评类”，说明随着乐府古乐的亡佚，古题的文学含义成为主导。这种分类上的变化，也正契合《要解》一书所录古题之文化特性。

《要解》一书的文学价值体现在两个方面：就文学批评而言，《要解》通过对古题本意的追寻来促使乐府古题诗歌归复其本事，进而反对齐梁赋题法和齐梁浮艳诗风；在诗歌创作方面，《要解》唤起诗人对古题本事、本意的重视，促使乐府古题诗歌回归古题之本义；在文体方面，《要解》所载之“七体”、“百一”、“连珠”、“回文”等多种文学形式，为后人研究六朝时期丰

富多变之文体，提供了重要文献。

在音乐方面，《要解》对各类曲调的起源流传以及表演形式，都有丰富记载，为后世研究汉魏六朝音乐史提供了重要参考。

大多数学者都视《要解》为音乐文学文献，明人毛晋慧眼独具，他指出《要解》与笔记小说颇相类。毛晋之跋文论道："其捃摭乐府故实，与正史互有异同，真堪与《国史补》并垂不朽云"。其中，《唐国史补》乃记录唐代开元至长庆百年之事之笔记小说，涉及当时社会风气、朝野轶事及典章制度等各个方面，其价值已为后世认可，仅《太平广记》即征引其内容达一百三十三处。毛晋将《要解》与《唐国史补》相提并论，认为其与《国史补》一样，可弥补正史记载之不足，可知《要解》之史学价值亦受后人重视。

附录

一、明抄本《乐府古题要解》诸人序跋及题诗

明抄本《乐府古题要解》封面有“明写本”、“季沧苇藏”字样。

卷前录：

1、傅增湘先生手书跋文，其文又见于《藏园群书题记》：

《晁志》称“唐吴兢杂采汉魏以来古乐府辞凡十卷，又于传及诸家文集中采乐府所起本义，以释解古题”云。吴氏《古乐府》十卷久佚，今存者，只此《要解》二卷。《四库》列之存目，《提要》以其卷末载及杂诗及建除诸体，疑为元人赝造。然检本书卷末附记云：“有非乐府所出作者，以赘文之士递相袭拟，故详载写，故载及杂诗。”吴氏固自言之，不当为伪造之据也。

是书传本极稀，惟毛晋刻人《津逮秘书》中，据晋跋，谓家藏凡三本，一得于虞山杨氏，一得于锡山顾氏，后得元版，乃据以付刊。以意推之，知杨、顾二本必皆抄白也。然晋谓元本颇善，但《会吟行》俱误作《吴吟行》，今检此本固作《会吟行》，则视毛氏藏本为胜矣。此本抄手颇旧，半叶十行，行二十字，前有嘉靖己酉邑后学陆东叙，嘉靖庚申河间知县汝南梁梧刻书序，后有正德乙亥柳佥抄书跋，并诗一首，又陆东后跋。通观诸人序跋，知原本出于灌甫中尉，灌甫得之李苑马子中，子中得之都工部玄敬。按柳氏手跋为正德乙亥，距陆氏重录先三十五年，则玄敬之本出于大中无疑矣。此书旧罕刻本，毛子晋跋谓晚得元版，第语焉不详，《汲古书目》亦不著录只有旧抄本一册。其是否元刻殆不可知。据梁梧序言，其知河间县时曾以此书付刻，然今世不见传本，各家书目亦未言及，幸留此帙，序跋完具，可以考见传刻源流，俾陆、梁二氏殷勤传播之苦心不至终于泯灭，亦云幸矣。卷首有“季振宜藏书”小印，证之《延令书目》，其诗集部内正载此书，知其珍秘之心殆与宋、元等量矣。

余昔年曾取汲古本对勘一通，改订讹夺甚众。其最著者，《君马黄》后补《将进酒》一条，《秋胡行》后增三十二字，《猛虎行》后增附记十八字，《出自蓟北门行》下增十六字，《苦热行》增二十五字，卷末六府增附记二则一百十三字。此外，单词双字异文不可枚举，而陆氏考订之语附载别行者，尚未计及。是毛氏于此书搜罗既博，订正亦勤。而于梁氏刻本实未之见。兹帙仅寥寥数十番，且出于传录。然属于孤本秘册，良可宝也。

戊寅（1938）三月藏园老人识。

2、跋文后附傅增湘先生所题五言律诗一首：

唐贤名著少，雠勘喜更番。秘阁方疑伪，遗编诗讼冤。

流传梁陆旧，什袭宋元尊。苦忆松邻叟，扶衰和五言。

三月之望，和柳大中韵。藏园老人

3、陆东《录乐府古题要解叙》

记曰：声音之道与政通焉，是故交神理物，宜风导气莫尚乎乐。乐必有章，乐府司之。伶伦以来，段之瞽宗，周大司乐，汉乐府令，其职也。《云》《英》《韶》《濩》，皆圣人之心生，世历旷久，辞多不传，汉魏而下，始以乐府名其篇章。必闻乐而知德，溯厥事之源，失得若镜，诚亦古诗之遗则也。顾拟作实繁，浸迷初旨。唐修文馆学士，吴公兢，吾浚仪人也，学赡才宏，藏书至万三千五百卷，翫诵之余，录古乐府辞十卷，又本其所起，为《古题要解》二卷，并传于代。余自束发，窃图考古，以吾邑之著作恒切求之。二十余年，始得《要解》于友人。周仲尉、西亭灌甫所手自抄录，正其伪误，阙所不知，装而藏之书笥，时一诵味，匪以资谈艺、佐操觚而也。诚见其直述事源、无庸藻润，而微恶俱在，劝诫斯存，作者有情人焉！嗟哉！充其意将使言足以风，兴观不远：上以明述作之宗，下以定拟议之旨极，以尽乐音之妙。抎所谓交神理物宜风导气者，比厥用焉，要在知言之理、识乐之情，不自糟粕其词而故谓审音知政，不其信乎？

嘉靖己酉十月四日邑后学陆东谨识（1550）

4、梁梧《刻乐府古题要解》：

由三代而今，惟魏晋文为近，古乐府非出于魏晋，然词意雅淡，非若桑陌之伦。唐前哲吴兢正解其题旨，共若干篇。余每爱而诵之，因以相古昔之遗风。兹秋，忝吏河间，政事之暇，取与同志观者，莫不击节叹赏，以古人不可作，而文犹足以见之。孔子云："三代之英，丘窃有志而未逮之也。"余于斯集，岂亦若四欤？遂刻以传。

嘉靖唐（误，当作庚）申十月念日（1554）

赐进士出身知河间县事，汝南梁梧谨识

卷末录：

1、柳佥手跋：

正德乙亥（1515）七月二十二日录讫。唐史臣吴讳见前《乐府古题要解》一小帙，值区区感寒受郁，亦乐于抄写，以诗寄兴云:偶病不粒食，抄书二十番。娱生无此癖，等死亦为冤。把笔头欹帽，衣绵酒能樽。时名付流水，此外复何言。布衣柳佥谨志。

2、陆东《跋乐府古题要解后》：

唐《乐府古题要解》二卷，乡先哲学士吴公所著也。余借录于西亭灌甫。灌甫录自邑人少泉李苑马子中。子中得之吴人南濠都工部玄敬，俱出于史人手笔，脱误颇多。尝见太原郭茂倩《乐府诗集》往往引用之，乃取其书稍为厘正。然茂倩诗或易其本文亦正其所可证者。而又尝考朱胜非《绀珠集》所采录《要解》中二十事，乃有“围棋烧败袄，看子故依然。梁简文帝风人诗也”，今所录本不载其词，乃知其脱误甚矣。钞历多年，雠校者寡，势必至是，无怪也。弟苦无他本可证，仍其阙略而已。晁氏《读书志》别有《乐府解题》，不著撰人名氏，与吴公古题颇同，其后所解差异。唐人复有拟著《古今乐府解题》者，与此书必当有所发明，而今皆不可见。嗟夫！吴公一代史才博综典籍，著如是，可恨也！已谨袭藏之，俟他日构得善本校为完书，庶以慰公于九京云。

己酉（1550）冬十一月东拜手谨识

3、吴昌绶先生题诗一首，其前有小序：“沅叔携示新收明钞《乐府古题要解》，有柳大中诗跋，昌绶方在病中，同此结习，辄依前韵属和一篇。”

云羡布衣好，钞书日几番。遗名今尚在，慧业本非冤。

斗室黄棉袄，家田白糯尊。浚居四百载，身世更难言。

正德丁亥距今四百三年

丁巳（1917）十一月仁和吴昌绶。

二、《乐府诗集》所见《要解》原文

1、上之回

吴兢《乐府解题》曰：「汉武通回中道，后数出游幸焉。」

2、巫山高

《乐府解题》曰：「古词言，江淮水深，无梁可度，临水远望，思归而已。若齐王融『想象巫山高』，梁范云『巫山高不极』。杂以阳台神女之事，无复远望思归之意也。」

3、芳树

《乐府解题》曰：「古词中有云：『妒人之子愁杀人，君有他心，乐不可禁。』若齐王融『相思早春日』，谢朓『早玩华池阴』，但言时暮、众芳歇绝而已。」

4、有所思

《乐府解题》曰：「古词言『有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪。闻君有他心，烧之当风扬其灰。从今已往，勿复相思而与君绝』也。」

5、临高台

《乐府解题》曰：「古词言：『临高台，下见清水中有黄鹄飞翻，关弓射之，令我主万年。』若齐谢朓『千里常思归』，但言临望伤情而已。」

6、《横吹曲》总论

《乐府解题》曰：「汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》《洛阳道》《长安道》《梅花落》《紫骝马》《骢马》《雨雪》《刘生》八曲，合十八曲。」

7、关山月

《乐府解题》曰：「《关山月》，伤离别也。古《木兰诗》曰：『万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。』」

8、刘生

《乐府解题》曰：「刘生不知何代人，齐梁已来为《刘生》辞者，皆称其任侠豪放，周游五陵三秦之地。或云抱剑专征，为符节官所未详也。」

9、江南

《乐府解题》曰：「江南古辞，盖美芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文『桂楫晚应旋』，唯歌游戏

也。」

10、度关山

《乐府解题》曰：「魏乐奏武帝辞，言人君当自勤苦，省方黜陟，省刑薄赋也。若梁戴暠云『昔听陇头吟，平居已流涕』，但叙征人行役之思焉。」

11、薤露

《乐府解题》曰：「《左传》云：『齐将与吴战于艾陵，公孙夏命其徒歌虞殡。』杜预云：『送死《薤露》歌即丧歌，不自田横始也。』」

《乐府解题》曰：「曹植拟《薤露行》为《天地》。」

12、对酒

《乐府解题》曰：「魏乐奏武帝所赋《对酒歌》，太平其旨，言王者德泽广被，政理人和，万物咸遂。若梁范云『对酒心自足』，则言但当为乐，勿徇名自欺也。」

13、鸡鸣

《乐府解题》曰：「古词云：『鸡鸣高树巅，狗吠深宫中。』初言『天下方太平，荡子何所之。』次言『黄金为门，白玉为堂，置酒作倡乐为乐。』终言桃伤而李仆，喻兄弟当相为表里。兄弟三人近侍，荣耀道路，与《相逢狭路间行》同。若梁刘孝威《鸡鸣篇》，但咏鸡而已。」

14、乌生

《乐府解题》曰：「古辞云：『乌生八九子，端坐秦氏桂树间。』言乌母生子，本在南山岩石间，而来为秦氏弹丸所杀。白鹿在苑中，人可得以为脯。黄鹄摩天，鲤在深渊，人可得而烹煮之。则寿命各有定分，死生何叹（一作待）前后也。若梁刘孝威『城上乌，一年生九雏』，但咏乌而已。」

15、平陵东

《乐府解题》曰：「义，丞相方进之少子，字文仲，为东郡太守。以王莽方篡汉，举兵诛之，不克，见害。门人作歌以怨之也。」

16、陌上桑

《乐府解题》曰：「古辞言罗敷采桑，为使君所邀，盛夸其夫为侍中郎以拒之。」

17、楚妃叹

《乐府解题》曰：「陆机《吴趋行》云，『楚妃且勿叹』，明非近题也。」

18、长歌行

《乐府解题》曰：「古辞云『青青园中葵，朝露待日晞』，言芳华不久，当努力为乐，无至老大乃伤悲也。」

19、《虾鳝篇》

《乐府解题》曰：「曹植拟《长歌行》为《虾鳝》。」

20、《短歌行》

《乐府解题》曰：「《短歌行》，魏武帝『对酒当歌，人生几何』，晋陆机『置酒高堂，悲歌临觞』，皆言当及时为乐也。」

21、铜雀台

《乐府解题》曰：「后人悲其意，而为之咏也。」

22、猛虎行

《乐府解题》曰：「晋陆机云『渴不饮盗泉水』，言从远役，犹耿介，不以艰险改节也。又有《双桐生空井》，亦出于此。」

23、《君子行》

《乐府解题》曰：「古辞云『君子防未然』，盖言远嫌疑也。又有《君子有所思行》，辞旨与此不同。」

24、《燕歌行》

《乐府解题》曰：「晋乐奏魏文帝『秋风』『别日』二曲，言时序迁换，行役不归，妇人怨旷无所诉也。」

25《从军行》

《乐府解题》曰：「《从军行》皆军旅苦辛之辞。」

26、《苦寒行》

《乐府解题》曰：「晋乐奏魏武帝《北上篇》，备言冰雪溪谷之苦。其后或谓之《北上行》，盖因武帝辞而拟之也。」

27、《吁嗟篇》

《乐府解题》曰：「曹植拟《苦寒行》为《吁嗟》。」

28、《豫章行》

《乐府解题》曰：「陆机『泛舟清川渚』，谢灵运『出宿告密亲』，皆伤离别，言寿短景驰，容华不久。傅玄《苦相篇》云：『苦相身为女』，言尽力于人，终以华落见弃。亦题曰《豫章行》也。」

《乐府解题》曰：「曹植拟《豫章》为『穷达』。」

29、《董逃行》

《乐府解题》曰：「古词云『吾欲上谒从高山，山头危险大难。』言五岳之上，皆以黄金为宫阙，而多灵兽仙草，可以求长生不死之术，今天神拥护君上以寿考也。若陆机『和风习习薄林』，谢灵运『春虹散彩银河』，但言节物芳华，可及时行乐，无使徂龄坐徙而已。晋传玄有《历九秋篇》十二章，具叙夫妇别离之思，亦题云《董逃行》未详。」

30、《相逢行》

《乐府解题》曰：「古词文意与《鸡鸣曲》同。晋陆机《长安狭斜行》云：『伊、洛有歧路，歧路交朱轮。』则言世路险狭邪僻，正直之士无所措手足矣。」

31、《塘上行》

《乐府解题》曰：「前志云：晋乐奏魏武帝《蒲生篇》，而诸集录皆言其词文帝甄后所作，叹以谗诉见弃，犹幸得新好，不遗故恶焉。若晋陆机『江蓠生幽渚』，言妇人衰老失宠，行于塘上而为此歌，与古辞同意。」

32、《秋胡行》

《乐府解题》曰：「后人哀而赋之，为《秋胡行》。若魏文帝辞云：『尧任舜禹，当复何为。』亦题曰《秋胡行》。」

33、善哉行

《乐府解题》曰：「古辞云：『来日大难，口燥唇干。』言人命不可保，当见亲友，且永长年术，与王乔八公游焉。又魏文帝辞云：『有美一人，婉如青扬。』言其妍丽，知音识曲，善为乐方，令人忘忧。此篇诸集所出，不入乐志。」

《乐府解题》曰：「曹植拟《善哉行》为『日苦短』。

34、《陇西行》

《乐府解题》曰：「古辞云『天上何所有，历历种白榆』。始言妇有容色，能应门承宾。次言善于主馈，终言送迎有礼。此篇出诸集，不入《乐志》。若梁简文『陇西征战地』，但言辛苦征战，佳人怨思而已。」

35、《西门行》

《乐府解题》曰：「古辞云『出西门，步念之』。始言醇酒肥牛，及时为乐，次言『人生不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，可不秉烛游』。终言贪财惜费，为后世所嗤。又有《顺东西门行》，为三、七言，亦伤时顾阴，有类于此。」

36、《东门行》

《乐府解题》曰：「古词云：『出东门，不顾归。入门怅欲悲。』言士有贫不安其居者，拔剑将去，妻子牵衣留之，愿共餔糜。不求富贵。且曰『今时清，不可为非』也。若宋鲍照『伤禽恶弦惊』，但伤离别而已。」

37、《饮马长城窟行》

《乐府解题》曰：「古词，伤良人游荡不归，或云蔡邕之辞。若魏陈琳辞云：『饮马长城窟，水寒伤马骨。』则言秦人苦长城之役也。」

38、《新城安乐宫行》

《乐府解题》曰：「《新城安乐宫行》，备言雕饰刻镂之美也。」

39、《孤儿行》

《乐府解题》曰：「鲍照《放歌行》云：『蓼虫避葵堇』，言朝廷方盛，君上好才，何为临歧相将去也。」

40、《野田黄雀行》

《乐府解题》曰：「晋乐奏东阿王『置酒高殿上』，始言丰膳乐饮，盛宾主之献酬。中言欢极而悲，嗟盛时不再。终言归于知命而无忧也。」

41、《雁门太守行》

《乐府解题》曰：「按古歌词，历述涣本末，与传合。而曰《雁门太守行》，所未详。若梁简文帝『轻霜中夜下』，备言边城征战之思，皇甫规雁门之问，盖据题为之也。」

42、《艳歌何尝行》

《乐府解题》曰：「古辞云：『飞来双白鹄，乃从西北来。』言雌病雄不能负之而去，『五里一反顾，六里一徘徊』。虽遇新相知，终伤生别离也。又有古辞云『何尝快独无忧』，不复为后人所拟。『鹄』一作『鹤』。」

43、《艳歌行》

《乐府解题》曰：「古辞云『翩翩堂前燕，冬藏夏来见』。言燕尚冬藏夏来，兄弟反流宕他县。主妇为绽衣服，其夫见而疑之也。」

44、《煌煌京洛行》

《乐府解题》曰：「晋乐奏文帝『夭夭园桃，无子空长』，言虚美者多败。又有韩信高鸟尽，良弓藏，子房保身全名，苏秦倾侧卖主，陈轸忠而有谋，楚怀不纳，郭生古之雅人，燕昭臣之，吴起知小谋大，及鲁仲连高士，不受千金等语。若宋鲍照『凤楼十二重』，梁戴暠『欲知佳丽地』，始则盛称京洛之美，终言君恩歇薄，有怨旷沉沦之叹。」

45、《门有车马客行》

《乐府解题》曰：「曹植等《门有车马客行》皆言问讯其客，或得故旧乡里，或驾自京师，备叙市朝迁谢，亲友凋丧之意也。」

46、《蜀道难》

《乐府解题》曰：「《蜀道难》备言铜梁玉垒之阻，与《蜀国弦》颇同。」

47、《棹歌行》

《乐府解题》曰：「晋乐，奏魏明帝辞云『王者布大化』，备言平吴之勋。若晋陆机『迟迟春欲暮』，梁简文帝『妾住在湘川』，但言乘舟鼓棹而已。」

48、《白头吟》

《乐府解题》曰：「古辞云『皑如山上雪，皎若云间月。』又云：『愿得一心人，白头不相离。』始言良人有两意，故来与之相决绝。次言别于沟水之上，叙其本情。终言男儿重意气，何用于钱刀。若宋鲍照『直如朱丝绳』，陈张正见『平生怀直道』，唐虞世南『气如幽径兰』，皆自伤清直芬馥，而遭铄金玷玉之谤，君恩以薄，与古文近焉。」

50、《泰山吟》

《乐府解题》曰：「《泰山吟》，言人死精魄归于泰山，亦《薤露》《蒿里》之类也。」

51、《泰山梁甫行》

《乐府解题》曰：「曹植改《泰山梁甫》为『八方』。」

52、《东武吟行》

《乐府解题》曰：「鲍照云『主人且勿喧』，沈约云『天德深且旷』，伤时移事异，荣华徂谢也。」左思《齐都赋》注云：「《东武》《泰山》，皆齐之土风，弦歌讴吟之曲名也。」

53、《怨诗行》

《乐府解题》曰：古词云：『为君既不易，为臣良独难。』言周公推心辅政，二叔流言，致有雷雨拔木之变。梁简文『十五颇有余』，自言姝艳，以谗见毁。又曰『持此倾城貌，翻为不肖躯』。与古文意同而体异。若傅休弈《怨歌行》云：『昭昭朝时日，皎皎最明月。』盖伤十五入君门，一别终华发，不及偕老，犹望死而同穴也。」

54、《长门怨》

《乐府解题》曰：「长门怨者，为陈皇后作也。后退居长门宫，愁闷悲思，闻司马相如工文章，奉黄金百斤，令为解愁之辞。相如为作《长门赋》，帝见而伤之，复得亲幸。后人因其赋而为。」

56、《满歌行》

《乐府解题》曰「古辞云：『为乐未几时，遭时崄巇。』其始言逢此百罹，零丁荼毒。古人逊位躬耕，遂我所愿。次言穷达天命，智者不忧。庄周遗名，名垂千载。终言命如凿石见火，宜自娱以颐养，保此百年也。」

57、清商曲总论

《乐府解题》曰：「蔡邕云：『清商曲，又有《出郭西门》《陆地行车》《夹钟》《朱堂寝》《奉法》等五曲，其词不足采著。』」

58、《子夜歌》

《乐府解题》曰：「后人更为四时行乐之词，谓之《子夜四时歌》。又有《大子夜歌》《子夜警歌》《子夜变歌》，皆曲之变也。」

59、《乌夜啼》

《乐府解题》曰：「亦有《乌栖曲》，不知与此同否。」

60、《莫愁乐》

《乐府解题》曰：「古歌亦有莫愁，洛阳女，与此不同。」

61、《阳春曲》

《乐府解题》曰：「阳春，伤也。」

62、晋拂舞歌

《乐府解题》曰：「读其辞，除《白鸠》一曲，余并非吴歌，未知所起也。」

63、《碣石篇》

《乐府解题》曰：「《碣石篇》，晋乐，奏魏武帝辞。首章言东临碣石，见沧海之广，日月出入其中。二章言农功毕而商贾往来。三章言乡土不同，人性各异。四章言老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已也。」

64、《淮南王篇》

《乐府解题》曰：「古词云：『淮南王，自言尊。』实言安仙去。」

65、晋白纻舞歌诗

《乐府解题》曰：「古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐，其誉白纻曰：『质如轻云色如银，制以为袍余作巾。袍以光躯巾拂尘。』」

66、琴曲总论

《乐府解题》曰：「琴操纪事，好与本传相违，存之者，以广异闻也。」

67、《霹雳引》

《乐府解题》曰：「楚商梁游于雷泽，霹雳下，乃援琴而作之，名《霹雳引》。」

68、《采薇操》

《乐府解题》曰：「《采薇操》亦曰《晨游高举》。」

69、《雉朝飞》

《乐府解题》曰：「若梁简文帝『晨光照麦畿』，但咏雉而已。」

70、《思归引》

《乐府解题》曰：「若梁刘孝威『胡地凭良马』，备言思归之状而已。」按谢希逸《琴论》曰：「箕子作《离拘操》。」

71、《昭君怨》

《乐府解题》曰：「王嫱，字昭君。《琴操》载：昭君，齐国王穰女。端正闲丽，未尝窥门户。穰以其有异于人，求之者皆不与。年十七，献之元帝。元帝以地远不之幸，以备后宫。积五六年，帝每游后宫，常怨不出。后单于遣使朝贡，帝宴之，尽召后宫。昭君盛饰而至，帝问欲以一女赐单于，能者往。昭君乃越席请行。时单于使在旁，惊恨不及。昭君至匈奴，单于大悦，以为汉与我厚，纵酒作乐。遣使报汉，白璧一只，驟马十匹，胡地珍宝之物。昭君恨帝始不见遇，乃作怨思之歌。单于死，子世达立，昭君谓之曰：『为胡者妻母，为秦者更娶。』世达曰：『欲作胡礼。』昭君乃吞药而死。」

72、《出自蓟北门行》

《乐府解题》曰：「《出自蓟北门行》，其致与《从军行》同，而兼言燕蓟风物，及突骑勇悍之状。若鲍照云《羽檄起边亭》，备言征战苦辛之意。」

73、《君子有所思行》

《乐府解题》曰：「《君子有所思行》，晋陆机云：『命驾登北山。』宋鲍照云：『西上登雀台。』梁沉约云：『晨策终南首。』其旨言雕室丽色，不足为久欢，宴安酖毒，满盈所宜敬忌，与《君子行》异也。」

74、《悲哉行》

《乐府解题》曰：「陆机云：『游客芳春林。』谢惠连云：『羁人感淑节。』皆言客游感物忧思而作也。」

75、《妾薄命》

《乐府解题》曰：「《妾薄命》，曹植云：『日月既逝西藏。』盖恨燕私之欢不久。梁简文帝云：『名都多丽质。』伤良人不返，王嫱远聘，卢姬嫁迟也。」

76《白马篇》

《乐府解题》曰：「鲍照云：『白马骅角弓。』沉约云：『白马紫金鞍。』皆言边塞征战之事。」

77、《升天行》

《乐府解题》曰：「《升天行》，曹植云：『日月何时留。』鲍照云：『家世宅关辅。』曹植又有《上仙篆》与《神游》《五游》《龙欲升天》等篇，皆伤人世不永，俗情险艰，当求神仙，翱翔六合之外，与《飞龙》《仙人》《远游篇》《前缓声歌》同意。」

78、《西长安行》

《乐府解题》曰：「《西长安行》，晋傅休奕云：『所思兮何在，乃在西长安。』其下因叙别离之意也。」《三辅旧事》曰：「长安城以北斗。」《周地图记》曰：「长安城南为南斗形，北为北斗形。」

79、《会吟行》

《乐府解题》曰：「《会吟行》，其致与《吴趋》同。会谓会稽，谢灵运《会吟行》曰：『咸共聆会吟』。」

80、《苦热行》

《乐府解题》曰：「《苦热行》备言流金烁石、火山炎海之艰难也。若鲍照云：『赤阪横西阻，火山赫南威。』言南方瘴疠之地，尽节征伐，而赏之太薄也。」

81、《结客少年场行》

《乐府解题》曰：「《结客少年场行》，言轻生重义，慷慨以立功名也。」

82、《轻薄篇》

《乐府解题》曰：「《轻薄篇》，言乘肥马、衣轻裘，驰逐经过为乐，与《少年行》同意。何逊云『城东美少年』，张正见云『洛阳美少年』是也。」

83、《游猎篇》

《乐府解题》曰：「梁刘孝威《游猎篇》云：『之罘讲射所，上林娱猎场。』备言游行射猎之事；亦谓之《行行游且猎篇》。」

84、《空城雀》

《乐府解题》曰：「鲍照《空城雀》云：『雀乳四鷇，空城之阿。』言轻飞近集，茹腹辛伤，免网罗而已。」

85 《行路难》

《乐府解题》曰：「《行路难》，备言世路艰难及离别悲伤之意，多以君不见为首。」

86、《卢女曲》

《乐府解题》曰：「卢女者，魏武帝时宫人也，故将军阴升之姊。七岁入汉宫，善鼓琴。至明帝崩后，出嫁为尹更生妻。梁简文帝《妾薄命》曰：『卢姬嫁日晚，非复少年时。』盖伤其嫁迟

也。」

87、《秦王卷衣》

《乐府解题》曰：「《秦王卷衣》，言咸阳春景及宫阙之美。秦王卷衣，以赠所欢也。」

88、《爱妾换马》

《乐府解题》曰：「《爱妾换马》，旧说淮南王所作，疑淮南王即刘安也。」

89、《半渡溪》

《乐府解题》曰：「《半渡溪》，言战而半涉溪水见迫，所言皆岭南地里，与《武溪深》相类。」

90、《起夜来》

《乐府解题》曰：「《起夜来》，其辞意犹念畴昔思君之来也。」

91、《独不见》

《乐府解题》曰：「《独不见》，伤思而不得见也。」

92、《携手曲》

《乐府解题》曰：「《携手曲》，言携手行乐，恐芳时不留，君恩将歇也。」

93、 《大垂手》

《乐府解题》曰：「《大垂手》《小垂手》，皆言舞而垂其手也。」

94、《夜夜曲》

《乐府解题》曰：「《夜夜曲》，伤独处也。」

95、《寒夜怨》

《乐府解题》曰：「晋陆机《独寒吟》云『雪夜远思君，寒窗独不寐』，但叙相思之意尔。」

96、《同声歌》

《乐府解题》曰：「《同声歌》，汉张衡所作也。言妇人自谓幸得充闺房，愿勉供妇职，不离君子。思为莞簟，在下以蔽匡床；思为衾裯，在上以护霜露。缱绻枕席，没齿不忘焉。以喻臣子之事君也。」

97、《定情诗》

《乐府解题》曰：「《定情诗》，汉繁钦所作也。言妇人不能以礼从人，而自相悦媚。乃解衣服玩好致之，以结绸缪之志，若臂环致拳拳，指环致殷懃，耳珠致区区，香囊致扣扣，跳脱致契阔，佩玉结恩情，自以为志而期于山隅、山阳、山西、山北。终而不答，乃自伤悔焉。」

98、《合欢诗》

《乐府解题》曰：「《合欢诗》，晋杨方所作也。言妇人谓虎啸风起，龙跃云浮，磁石引针，阳燧取火，皆以同声相应，同气相求，我与君情，亦犹形影宫商之不离也。常愿食共并根穗，

饮共连理杯，衣共双丝娟，寝共无缝裯；坐必接膝，行必携手。如鸟同翼，如鱼比目，利断金石，密踰胶漆也。」

99、《步虚词》

《乐府解题》曰：「《步虚词》，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。」

三、《炙毂子》节录本《乐府古题要解》

《说郛》卷二十三

序乐府

炙毂子曰："《乐府题解序》云：'乐府之兴，肇于汉魏。歷代文士，篇咏实繁。或不观本章，便断题取义。赠人利涉，则述《公无渡河》；庆彼再婚，乃引《乌生八九子》。赋《雉班》者，但美琇锦；歌《骝马》者，但序驰骤。若兹者，不可胜载。递相祖袭，积用为常。欲令后生，援以取正。顷因涉阅传记兼诸家文集，有所得辄以纪之。岁月积深，或成卷轴。因以编次目之，故为《古题解》。躭学君子，无或忽之也。'"

1 雉朝飞

齐宣王时处士牧犊子所作也。

2 走马引

樗里牧恭所作也。

3 别鹤操

商陵牧子所作也。

4 淮南王

淮南小山所作也。

5 武溪深

马援南征所作也。

6 吴趋曲

吴人以歌其地也。

7 箜篌引（亦曰公无渡河）

旧说朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。

8 平陵东

翟义门人所作也。

9 薤露歌、蒿里歌

并丧歌，出田横门人。

10 长歌、短歌

言人寿命长短已定，不可妄求也。

11 陌上桑（一曰日出东南隅，亦曰艳歌罗敷行）

祝禁妻所作也。

12 钓竿。

《古今注》云：伯常子妻所作也。

13 董逃歌

《古今注》云：后汉董游所作也。

14 短箫铙歌。

《古今注》云黄帝使岐伯作也。

15 上留

地名也，其地人有父母死，不恤其弟者。邻人之贤者为其弟作以讽也。

16 日重光。月重轮。

群臣为汉明帝作也。

17 度关山。

古诗云魏武所作也。

18 对酒。

古辞魏武所作也。

19 燕歌行。

晋用为乐章。

20 秋胡行。

胡妻死后人哀而赋之。

21 苦寒行。

魏武赋晋用为乐。

22 塘上行。一曰塘上辛苦行。

魏文甄后作

23 善哉行

24 东门行

25 西门行

26 煌煌京路行

27 艳歌何常有行（一曰飞鹤行）

28 步出东门行（一曰陇西行）

29 满歌行

30 棹歌行

31 雁门太守行

已上乐府《相和歌》。按：相和歌，并汉魏间讴謡之词。丝竹更相和，为执节者歌之。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。始十七曲，后合为十三曲。今所载之外，复有《气出唱》、《精列》、《东光引》等三篇。自《短歌行》下。晋荀勗采撰旧诗，旋用于汉魏，故其数广。

32 殿前生桂树。乐府鞞舞歌。汉代燕享用之。不详所起。其歌又有闗东有贤女。章帝所造。

鞞舞，本汉乐舞也。高祖造《白鸠篇》。按晋杨泓《舞序》云："自到江南见《白符舞》，或云《白符舞》，即《白鸠舞》也。察其词，吴人患孙皓之虐政，思从晋也。

32 碣石

晋乐，魏武帝辞。已上乐府《拂舞篇》。按前史云："出自《江南》，复有《济济》、《独禄》等共五篇。今读其词惟《白鸠》一篇，余并非吴歌。未详所起也。

33 白纻篇

已上乐府白纻歌。按旧史记：白纻，吴地所出。白纻舞也，武帝使沈约改其词，为四时之歌。若兰叶参差桃半红，春歌也。周处《风土记》："孙权往征公孙，浮海乘船作也。时和歌者犹云行行"，盖纻出于此。炙毂子曰："白纻细白。生纻布也。今湖州者最上也。"按《左传》：吴季札献缟带于子产，赠之以纻布也。

34 上之回

35 巫山高

36 君马黄

37 有所思

38 雉子班

39 临高台

40 芳树

已上乐府《铙歌》。按汉明帝乐四品，其最末曰《短箫铙歌》，军中鼓吹之乐。旧说黄帝使岐伯所造，以建武威、扬德业、观战士也。《周礼》所谓："王大捷则令凯乐，军大捷则令凯歌也。"所谓汉曲，有《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《雍离》、《上陵》、《将进酒》、《圣人出》、《上之回》、《远如期》、《石留》共十曲，字皆纰缪不可晓解，《钓竿篇》晋世亦称为汉曲，已上十八曲恐非是也。

41 陇头吟

42 黄鹤吟

43 望人行

44 折杨柳

45 关山月

46 洛阳道

47 长安道

48 骢马行

49 紫骝嘶

50 豪侠行

51 杨花

52 雨雪

53 刘生

已上乐府《横吹曲》。按此曲有鼓角，《周礼》以鼖鼓鼓军事用角。旧说蚩尤氏率魑魅与黄帝战于涿鹿之野，帝始命吹角作龙吟以御之。魏武征乌桓，越沙漠，军士闻之悲思，于是减为中鸣，尤更悲矣。又有胡笳之声后渐用之横吹，有双角即胡乐也，汉博望侯张骞入西域，传其法于西京，惟得《摩诃》、《兜勒》二曲李延年因胡曲变为之更造新声二十八解，其法乘舆以为武乐。东汉以给边将。和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存世，止有《出关》、《出塞》、《黄华子》（当作《黄覃子》）、《赤之阳》合上《黄鹤吟》、《陇头吟》、《折杨柳》、《望人行》（当作《望行人》）等十曲，皆无其辞。若《关山月》以下十八曲，后代所加也。

54 王昭君

汉人怜昭君远嫁为作歌

55 子夜。

晋有女子名子夜所作也

56 前汉歌

晋车骑将军沈充所作也

57 乌夜啼

临川王义庆所作也

58 石城乐

宋臧质所作也

59 莫愁

郢州石城女子所作也

60 襄阳

宋刘道彦所作也。

已上乐府《清商曲》，南朝旧乐也。故蔡邕云："清商曲，其辞不足采者。"其曲名有《出郭西门》、《陆地行车》、《侯锺》、《宋堂寝》、《奉法》五曲非止《王昭君》等。永嘉之乱，中朝旧曲散乱，江左乐新声，后魏孝文纂收其所获南音，谓之"清商乐"，即此等是也。

61 相逢狭路间行。亦曰长安有狭斜行。

62 出自蓟北行。

63 艳歌行

64 怨歌行

65 游子行

66 豫章行

67 齐行

68 饮马长城窟行

或云此蔡邕之词

69 门有车马客行

70 猛虎行

71 会吟行

72 东门猛虎吟行（或云无行字）

73 结客少年场行

74 苦热行

75 放歌行

76 凤雏

旧说汉世乐曲也

77 西上上长安行

78 怨歌行

79 白马篇

80 升天行

81 空城雀

82 半渡溪

83 夜起行

84 独不见

85 携手曲

86 阳春曲

87 行路难

88 蜀道难

89 善哉行

90 悲哉行

91 大垂手又有小垂手

92 秦王卷衣

93 新城亦曰长乐宫行

94 轻薄篇

已上乐府虽存题目，《相逢狭路间》以下皆不知所起、《君子有所思》以下又无本辞。仲尼云："有所不知，则阙。以俟知者。"今据后人所拟，采其意而注之。如曹植《鸳鸯》、《种葛》、《明君》、《箜侯》、《蒲生》、（此处脱行）、《白马》、《山都》、《盘古》、《驱车》、《东岳》《妍歌》、《结客》、《大垂手》等、拟《气出唱》为《喉干》、《酒行》为《于穆》、《精列行》为《两仪》、《陌桑》为《望云》、《有所思》为《嗟佳人》、《善哉行》为《苦日短》、《长歌行》为《日出》、《东门》为《推贤天地》、《苦寒行》为《呼嗟》、《饮马长城窟》为《扶桑嗟生》、《豫章行》为《穷达》、《薤露》为《天地》、《秋胡行》为《在昔》、《妾薄命》为《日月》、《齐吟行》为《美如》、《太山梁父吟》为《八方》等篇、《虽大禹》以上、亦多是拟古所作，后脱字继之故不录，如傅休奕《秋兰》、《草摇摇》、《燕美》，谢惠连《东西晨风》、《前有尊酒陈歌越》等行。诸家集复有《城上麻》、《携手》、《雍堂》、《送归》、《夹树》、《渡易水》、《胡无人》、《相桐栢》、《出华阴山》，近代吴均辈多拟此等，并自为乐府，皆关古辞亦不书，以俟知音也。

95 思归引（亦曰操）

卫女作

96 水仙操

伯牙作也

97 公无渡河，本曰箜篌引

98 铜雀台（一曰铜雀妓）

99 走马引

100 雉朝飞

101 别鹤操

102 上门怨

103 婕妤怨

已上乐府琴曲出琴操记事与本传相连今并存之以广异闻

104 四愁

张平子所作。

105 四声诗

亦张平子所作。

106 情诗

汉繁钦所作

107 招隐，汉淮南王引刘安小山所作。

108 反招隐

晋王康琚所作。

109 藁砧今何在

出乐府。

110 联句

起汉武栢梁宴，人作一句。

111 自君之出矣

出徐干。

112 离合体

起汉孔融离，合其字以成文。

113 盘屈诗

盘屈书之，是窦滔妻苏氏回文诗也。

114 回文诗

回复读之也。偕韵而成，见上注。

115 百年歌

陆士衡所作，自一十时至百岁时，凡十首，

116 步虚辞

道家所唱。

117 风人

梁简文帝谓之《风人》，陈江总谓之《吴歌》，其文尽帷薄亵情，上句述一语，用下句释之以成，云“围棊败看子故作然”是此类也。

已上古题及近代援古题名题汉代，杂题多起齐梁，又有古歌诗数千篇，亦两汉之行于世。而题目又如《两头纤纤》、《五杂俎》等体复不类，并不载之也。炙毂子曰：此部全出《乐府题解》，余加以《古今注》附之义。俟作者采经史以补之也。

《炙毂子》录序乐府箜篌引条霍里子高。刊本脱“里子”二字，据《左传》注增。《陌上桑》条，祝禁妻所作也。案《古今注》，《陌上桑》出秦氏女子名罗敷，为邑人千乘王仁妻。此云祝禁妻所作，彼此互异。附识。横吹曲条以鼗鼓鼓军事刊，本事讹，士据《周礼》改。《襄阳》宋刘道彦所作也。案刘道彦《新唐书》作王诞，与此异。

四、宋元官私书目所录吴兢著作辑略

（一）《崇文总目》

1、《乐府古题真解》一卷

【原释】唐吴兢撰，释古乐典所以名篇之意。

【东垣按】:《唐志》、《遂初堂书目》、《通志》并作“要解”。

2、《唐高宗后修实录》三十卷

令狐德棻撰，刘知几、吴兢续成

3、《唐则天实录》二十卷

魏元忠等撰，刘知几、吴兢删正。陈诗庭云：则天下应依《唐志》，增“皇后”二字。

4、《唐中宗实录》二十卷

吴兢撰

5、《唐中宗实录》五卷

吴兢撰

6、《唐太宗勋史》一卷

吴兢撰

7、《贞观政要》十卷

吴竞撰

8、《吴氏西斋书目》一卷

吴兢撰

9、《五脏论应象》一卷

吴兢撰

10《兵家正史》九卷

吴兢撰[①]

（二）《新唐书·艺文志》

1、吴兢《乐府古题要解》一卷

2、吴兢又《齐史》十卷

[①] 【宋】王尧臣等编，【清】钱东垣等辑释《崇文总目》，粤雅堂丛书本。

3、《梁史》十卷

4、《陈史》五卷

5、《周史》十卷

6、《隋史》二十卷

7、《唐书》一百卷，又一百三十卷（兢、韦述、柳芳、令狐峘、于休烈等撰。）

8、《国史》一百六卷又一百一十三卷

10、吴兢《太宗勋史》一卷

11、吴兢《唐春秋》三十卷

12、吴兢《唐书备阙记》十卷

13、吴兢《兵家正史》九卷

14、吴兢《五藏论应象》一卷

15、吴兢《唐名臣奏》十卷[①]

（三）《中兴馆阁书目》

1、《吴兢乐府古题要解》二卷

2、《高宗后修实录》三十卷

起初载、尽永淳二年。[②]

初令狐德棻撰，止干封。刘知几、吴兢续成。

3、《则天皇后实录》二十卷

刘知几、吴兢删正。

4、《中宗实录》二十卷

起神龙元年复位，尽景龙四年八月，传位凡六年。

5、《睿宗实录》五卷

6、《贞观政要》十卷

7、《开元升平源》一卷[③]

（四）《郡斋读书志》

1、《古乐府》十卷，并《乐府古题要解》二卷

右唐吴兢纂。杂采汉、魏以来古乐府辞，凡十卷。又于传记洎诸家文集中采乐府所起本义，

---

① 【宋】欧阳修、宋祁《新唐书》，中华书局，1975年。

② 此处“初载”应作“载初”。

③ 【宋】陈骙撰（贵阳)赵士炜辑【中兴馆阁书目】，见于许逸民、常振国编《中国历代书目丛刊》，现代出版社，1987年。

以释解古题云。

2、《唐高宗实录》三十卷

右唐刘知几等撰。起即位，尽永淳二年，凡二十九年。初，令狐德 、许敬宗等撰录，止显庆三年，成二十卷，上之。后知几与吴兢续成。

3、《唐则天实录》二十卷

右唐吴兢撰。初，神龙二年，诏武三思、魏元忠、祝钦明、徐彦伯、柳同、崔融、岑义、徐坚撰录，三十卷。开元四年，兢与知几刊修成此书上之。起嗣圣改元甲申临朝，止长安四年甲辰传位，凡二十一年。

4、《唐中宗实录》二十卷

右唐吴兢撰。起神龙元年复位，尽景龙四年，凡六年。

5、《唐睿宗实录》十卷

右唐刘知几撰。知几与吴兢先修《太上皇实录》，起初诞，止传位，凡四年。 6、《贞观政要》十卷

右唐吴兢撰。兢以唐之极治，贞观为最，故采时政之可备劝戒者，上之于朝。

7、《开元升平源记》一卷

右唐吴兢载姚崇以十事要明皇

8、 《吴氏西齐书目》一卷

右唐吴兢录其家藏书，凡一万三千四百六十八卷。兢自撰书，附于正史之末，又有续钞书列于后。[①]

（五）《通志·艺文略》

1、《齐史》十卷。 吴兢撰

2、《梁氏》十卷

3、《陈史》五卷

4、《周史》十卷 吴兢等撰

5、《隋史》二十卷 吴兢撰

6、《唐书》一百卷 吴兢撰

7、《唐春秋》三十卷 吴兢撰

8、《唐太宗勋史》一卷 吴兢撰

[①] 【宋】晁公武著，孙猛校正，《郡斋读书志校正》，上海古籍出版社，1990 年。

9、《贞观政要》十卷　吴兢撰

10、《唐书备阙记》吴兢撰

起太宗至明皇

11、《中宗实录》二十卷　刘知几、吴兢撰

12、《睿宗实录》五卷 吴兢撰

13、《吴氏西齐书目》一卷 唐吴兢撰

14、《兵家正史》九卷 吴兢撰

15、《五脏论应象》五卷 唐吴兢撰[①]

（六）《直斋书录解题》

1、《唐高宗后修实录》十九卷

唐左散骑常侍彭城刘知几子玄、恒王傅汴州吴兢撰。案《志》，令狐德棻撰，止于封。知几续成之。故号“后修”。书本三十卷，今阙十一卷。

2、《唐则天实录》二十卷

吴兢撰。案《志》，魏元忠等撰，刘知几、吴兢删正。今惟题兢撰。武氏罪大恶极，固不应复入唐庙，而题主犹有“圣帝”之称，至开元中，礼官有言，乃去之。武氏不应有实录，犹正史之不应有本纪。皆沿袭《史》、《汉》吕后例。惟沈既济之论为正，而范氏《唐鉴》用之。《唐鉴》中宗嗣圣元年书至二十一年（案神龙元年），黜武后光宅至长安并不用。

3、《唐中宗实录》二十卷

吴兢撰。

4、《唐睿宗实录》十卷

刘知几撰。《志》有二录，五卷者为吴兢。今此十卷，当是知几也。《馆阁书目》亦别有五卷者。

5、《开元升平源》一卷

唐史官吴兢撰。叙姚崇十事。唐吴兢撰。前题卫尉少卿兼修国史，按《新旧书》列传，兢未尝为此官，而书亦不记岁月。但其首称良相侍中安阳公、中书令河东公，亦未详为何人。《馆阁书目》云神龙中所进，当考。[②]

（七）《文献通考·经籍考》

---

① 【宋】郑樵撰《通志二十略》中华书局，1995年。

② 【宋】陈振孙编《直斋书录解题》，见于许逸民、常振国编《中国历代书目丛刊》，影印故宫博物院图书馆藏宋淳佑本，现代出版社，1987年。

1、《古乐府乐府古题要解》共十二卷

《崇文总目》：唐吴兢撰。释古乐典所以名篇之意。

晁氏曰：兢纂。采汉、魏以来古乐府词，凡十卷。又于传记及诸家文集中采乐府所起本义，以释解古题云。

2、《唐高宗实录》三十卷

晁氏曰：唐刘知几等撰。起即位，尽永淳二年，凡二十九年。初，令狐德楠、许敬宗等撰录，止显庆三年，成二十卷上之，后知几与吴兢续成。

陈氏曰：按《志》令狐德楠撰止于封，知几续成之，故号后修。书本三十卷，今阙十一卷。

3、《唐则天实录》二十卷

晁氏曰：吴兢撰。初，神龙二年，诏武三思、魏元忠、祝钦明、徐彦伯、柳同、应融、岑羲、徐坚撰录，三十卷。开元四年，兢与刘知几刊修成此书，上之。起嗣圣改元甲申临朝，止长安四年甲辰传位，凡二十一年。

陈氏曰：按《志》魏元忠等撰，刘知几、吴兢删正，今惟题兢撰。武氏罪大恶极，固不应复入唐庙，而题主犹有圣帝之称，至开元中，礼官有言，乃去之。武氏不应有实录，犹正史之不应有本纪，皆沿袭《史》、《汉》吕后例，惟沈既济之论为正，而范氏《唐鉴》用之。

4、《唐中宗实录》二十卷

晁氏曰：唐吴兢撰。起神龙元年复位，尽景龙四年，凡六年。

5、《开元升平源记》一卷

陈氏曰：唐史官吴兢撰。叙姚崇十事。

6、《吴氏西斋书目》一卷

晁氏曰：唐吴兢录其家藏书，凡一万三千四百六十八卷。兢自撰书附于正史之末，又有续抄书列于后。[①]

（八）《宋史·艺文志》

1、吴兢《乐府古题要解》二卷

2、吴兢《开元名臣录》三卷

3、又《唐太宗勋史》一卷

4、《唐书备阙记》十卷

5、吴兢《贞观政要》十卷

---

① 【元】马端临编《文献通考》，中华书局，1986年。

6、又《开元升平源》一卷

7、《唐高宗后修实录》三十卷。

8、《唐武后实录》二十卷

9、《唐中宗实录》二十卷

10、《唐睿宗实录》十卷 又五卷（并刘知几、吴兢撰）

11、《乐府古题要解》二卷。（旧题唐吴兢。）

12、吴兢《西齐书目录》一卷

13、吴兢《保圣长生纂要坐隅障》二卷

14、吴兢《五藏论应象》一卷

15、吴兢《五藏论应象》一卷[①]

以上书目，按时间先后顺序来排列：《崇文总目》成书于庆历元年七月（1041）居首，《新唐书》于宋仁宗嘉佑七年（1055），《通志》成书于宋高宗绍兴三十一年（1161 年），《直斋书录解题》最晚成于淳佑五年至六年间，《中兴馆阁书目》于淳熙五年(1178)完成，《郡斋读书志》成于宋孝宗淳熙七年至十四年（1180 至 1187）之间，[②]《文献通考》书成于元成宗大德十一年(1307 年)，《宋史·艺文志》为末，成于元至正五年(1345)。如此，也有利于考察吴兢之著述在不同时期的流传。其中南宋著名私人目录学著作——尤袤《遂初堂书目》仅著书名，卷数、著者一概不录，故未参考。

---

① 【元】脱脱等《宋史》，中华书局，1977 年。

② 郝润华、武秀成著《晁公武 陈振孙评传》，南京市：南京大学出版社，2006 年版，306 页。

参考文献

专著：

[唐]吴兢：《乐府古题要解》，明写本，傅增湘跋、吴昌绶题诗，全国缩微文献中心，1985 年。

[唐]吴兢：《乐府古题要解》，虞山毛氏汲古阁《津逮秘书》本。

[唐]吴兢等：《南州草堂词话·七颂堂词绎·词话·乐府古题要解》，中华书局 1991 年版。

[唐]吴兢：《乐府古题要解》，《四库全书存目丛书》本，齐鲁书社 1997 年版。

[唐]吴兢：《乐府古题要解》，《历代诗话续编》本，中华书局 1983 年版。

李学勤主编：《十三经注疏》（标点本），北京大学出版社，1999 年版。

[汉]蔡邕撰，吉联抗辑：《琴操》，人民音乐出版社，1990 年版。

[陈]释智匠：《古今乐录》，[清]王谟辑《汉魏遗书钞》本。

[宋]陈旸：《乐书》，中华再造善本。

[西汉]司马迁：《史记》，中华书局，1959 年版。

[东汉]班固 ：《汉书》，中华书局，1962 年版。

[南朝宋]范晔：《后汉书》，中华书局，1965 年版。

[南朝齐]沈约：《宋书》，中华书局，1974 年版。

[南朝梁]萧子显：《南齐书》，中华书局，1972 年版。

[北齐]魏收：《魏书》，中华书局，1974 年版。

[唐]姚思廉：《梁书》，中华书局，1973 年版。

[唐]魏征：《隋书》，中华书局，1973 年版。

[唐]吴兢撰，谢保成集校《贞观政要集校》，中华书局，2003 年版。

[唐]刘知几撰，[清]蒲起龙释：《史通通释》，上海古籍出版社，1982 年版。

[唐]杜佑：《通典》，中华书局，1984 年版。

[唐]李林甫：《唐六典》，中华书局，1992 年版。

[唐]林宝撰，郁贤皓、陶敏整理，岑仲勉校记，孙望审订：《元和姓纂》，中华书局， 1994 年

[后晋]刘昫：《旧唐书》，中华书局，1975 年版。

[宋]宋祁、欧阳修：《新唐书》，中华书局，1975 年版。

[宋]司马光：《资治通鉴》，中华书局，1963 年版。

[宋]王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，1991年版。
[宋]宋敏求：《唐大诏令集》，商务印书馆，1954年版。
[宋]郑樵：《通志》，中华书局影印本，1987年版。
[宋]陈振孙：《直斋书录解题》，上海古籍出版社，1987年版。
[宋]晁公武撰，孙猛校正：《郡斋读书志校正》，上海古籍出版社，2006年版。
[元]马端临：《文献通考》，华东师范大学出版社，1985年版。
[清]永瑢等：《四库全书总目提要》，中华书局，1960年版。
[清]章学诚撰，叶瑛校注：《文史通义校注》，中华书局，1994年版。

[唐]欧阳询：《艺文类聚》，中华书局，1965年版。
[唐]徐坚：《初学记》，中华书局，1982年版
[宋]李昉等：《太平御览》，中华书局影宋本，1960年版。
[宋]王钦若等：《册府元龟》，中华书局影印残宋刻本，1989年版。
[宋]曾慥：《类说》，文学古籍刊行社影印，1955年版。
[宋]王应麟：《玉海》，江苏古籍出版社，上海书店，1987年版。

[唐]刘餗：《隋唐嘉话》，中华书局，1997年版。
[唐]赵璘：《因话录》，商务印书馆，1941年版。
[唐]段安节：《乐府杂录》，古典文学出版社，1957年版。
[唐]封演撰，赵贞信校注：《封氏闻见记校注》，中华书局，1958年版。
[唐]谷神子、薛用弱：《博异志·集异记》，中华书局，1980年版。
[唐]崔令钦撰，任半塘笺订：《教坊记笺订》，中华书局，1962年版。
[唐]郑处诲撰，田廷柱点校：《明皇杂录》,，中华书局，1994年版。
[五代]王定保：《唐摭言》，中华书局，1959年版。
[五代]王仁裕等：《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年版。
[宋]王谠撰，周勋初校注：《唐语林校注》，中华书局，1987年版。

[南朝宋]鲍照撰，钱仲联增补集说校：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980年版。
[唐]杨炯，卢照邻撰：《杨炯集》，中华书局，1980年版。
[唐]卢照邻撰，李云逸校注：《卢照邻集校注》，中华书局，1998年版。
[唐]骆宾王撰，[清]陈熙晋笺注：《骆临海集笺注》，上海古籍出版社，1985年版。
[唐]沈佺期、宋之问撰，陶敏等校注：《沈佺期宋·问集校注》，中华书局，2001年版。

[唐]李白撰，[清]王琦笺注：《李太白全集》，中华书局，1977 年版。
[唐]白居易：《白居易集》，中华书局，1979 年版。
[唐]元稹撰，冀勤点校：《元稹集》，中华书局，1982 年版。
[唐]张籍撰，徐礼节、余恕诚等校注：《张籍集系年校注》，中华书局，2011 年版。
[唐]王建撰，王宗堂校注：《王建诗集校注》，中州古籍出版社，2006 年版。
[明]杨维桢撰，邹志方点校：《杨维桢诗集》，浙江古籍出版社，2010 年版。
[南朝梁]萧统编，[唐]李善注：《文选》，上海古籍出版社，1986 年版。
[唐]元结、殷璠等选：《唐人选唐诗》（十种），上海古籍出版社，1958 年版。
[宋]李昉等：《文苑英华》，中华书局，1955 年版。
[宋]郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979 年版。
[清]严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局，1958 年版。
[清]董诰等：《全唐文》，中华书局，1983 年版。
[清]彭定球等：《全唐诗》（增订本），中华书局，1999 年版。
[清]陈祚明：《采菽堂古诗选》，上海古籍出版社，2008 年版。

[南朝梁]刘勰撰，范文澜注：《文心雕龙注》，人民文学出版社，1962 年版。
[宋]王灼：《碧鸡漫志》，《词话丛编》本，中华书局，1986 年版。
[明]胡震亨：《唐音癸签》，古典文学出版社，1957 年版。
[明]胡应麟：《诗薮》，上海古籍出版社，1979 年版。
[清]何文焕：《历代诗话》，中华书局，1981 年版。

鲁迅校录：《唐宋传奇集》，齐鲁书社，1997 年版。
陈尚君辑：《全唐诗补编》，中华书局，1992 年版。
陈尚君辑：《全唐文补编》，中华书局，2005 年版。
丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983 年版。
黄侃：《文心雕龙札记》，上海古籍出版社，2000 年版。
梁启超：《中国之美文及其历史》，东方出版社，1996。
王易：《乐府通论》，中国文化服务社，1948 年版。
余冠英：《乐府诗选》，人民文学出版社，1954 年版。
王运熙：《六朝乐府与民歌》，上海文艺出版社，1955 年版。

[日]增田清秀：《乐府の历史的研究》，东京创文社，1975 年版。
任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982 年版。
罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996 年版。
逯钦立：《先秦汉魏南北朝诗》，中华书局，1983 年版。
萧涤非：《汉魏六朝乐府史》，人民文学出版社，1984 年版。
萧涤非：《乐府诗词论薮》，齐鲁书社，1985 年版。
王运熙《乐府诗述论》（增订本），上海古籍出版社，2006 年版。
杨生枝：《乐府诗史》，青海人民出版社 1985 年版。
葛晓音：《八代诗史》，陕西人民出版社，1989 年版。
葛晓音：《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998 年版。
章培恒：《中国文学史》，复旦大学出版社，1996 年版。
王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996。
吴相洲：《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，北京大学出版社，2004。
孙尚勇：《乐府文献学研究》，人民文学出版社，2007 年版。
王传飞：《相和歌辞研究》，北京大学出版社，2009 年版。
曾智安：《清商曲辞研究》，北京大学出版社，2009 年版。
杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，2004 年版。
（日）岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1971 年版。
蒋孔阳：《先秦音乐美学思想论稿》，人民文学出版社，1986 年版。
丘琼荪：《燕乐探微》，上海古籍出版社，1989 年版。
刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989 年版。
[联邦德国]汉斯·西科曼等著，王昭仁、金经言译：《上古时代的音乐-古埃及、美索不达米亚、古印度的音乐文化》，文化艺术出版社，1989 年版。
郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社，1998 年版。
沈旋、谷文娴、陶辛：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1999 年版。
闫步克：《乐师与史官》，生活·读书·新知三联书店，2001 年版。
蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，2003 年版。
[美]约翰·耶胡迪·梅纽因、柯蒂斯·W·戴维斯著，冷杉译：《人类的音乐》，人民文学出版社，2003 年版。
沈冬：《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004。

左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2011 年版。

论文：

瞿林东：《吴兢与贞观政要—纪念吴兢逝世一千二百三十周年》，《河南大学学报》1979 年第 6 期。

蔡仲德：《郑声的历史真面目》，《黄钟—武汉音乐学院学报》1987 年第 4 期。

葛晓音：《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》，《社会科学战线》1994 年第 4 期。

葛晓音：《李白乐府的复与变》，《文学评论》1995 年第 2 期。

钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》1995 年第 4 期。

姬建敏：《吴兢的文章理论及实践》，《河南师范大学学报》2001 年第 1 期。

吴相洲：《论永明体的出现与音乐之关系》，《中国诗歌研究》第一辑，中华书局 2002 年版。

吴相洲：《论永明体的产生与音乐之关系》，《文艺研究》2002 年第 4 期。

吴相洲：《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》，《社会科学战线》2002 年第 5 期。

喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，上海师范大学 2003 年博士学位论文。

成明明、孙尚勇：《吴兢<乐府古题要解>略考》，《文献》2004 年第 4 期。

王立增：《唐代乐府诗研究》，扬州大学 2004 年博士学位论文。

陈飞：《唐代文学概念的确立与实现-以早期史学为中心》，《文学遗产》2005 年第 1 期。

喻意志：《<通志・乐略>的史源学考察》，《中国音乐学刊》2005 年第 2 期。

孙尚勇：《吴兢<乐府古题要解>的体例及影响》，《中华文史论丛》2006 年总第八十三期。

郑祖襄：《〈隋书・经籍志〉音乐书述略》，《中央音乐学院学报》2006 年第 3 期。

秦序：《“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类》，《交响—西安音乐学院学报》2006 年第 3 期。

左汉林：《唐代采诗制度与元白新乐府创作的关系》，《山东大学学报》2006 年第 6 期。

陈瑞娟：《唐代乐府诗论》，内蒙古师范大学 2006 年硕士学位论文。

颜庆余：《论乐府古题的传统》，刊于吴相洲主编《乐府学》（第二辑），学苑出版社 2007 年版。

张开：《初唐乐府诗研究》，首都师范大学 2007 年博士学位论文。

王小盾：《论中国乐部史上的隋代七部乐》，《中国音乐学》2009 年第 4 期。

吴相洲、张桂芳：《论元白对古题乐府传统的颠覆》，《文学评论》2010 年第 1 期。

王小盾：《〈文心雕龙・乐府〉三论》，《文学遗产》2010 年第 3 期。

喻意志：《唐宋乐府解题类典籍考辨》，《音乐研究》2011 年 3 期。

后记

春暖花开，燕子归来，在这宜人的春光里，我终于将自己奋斗了四年的博士论文划上句号。回首四年来艰苦的学习、写作历程，我心里充满了感激。感谢上苍赐予我这个宝贵的学习机会，让我此生有幸与音乐以及音乐文学结缘。

有关这篇论文，首先要感谢的是我的恩师刘志伟教授。为了我的学习，老师费了很多心思。定题之后，老师就立即开始指导我阅读相关的重要文献，甚至还专门组织相关的读书会，大家一起解释讨论，不仅加深了我对文献的理解，更增加我对音乐文化的认识。此后，无论是文献的搜集还是论文的整体结构，甚至写作的逻辑和语言，事无巨细，老师都耐心给予指导。可以说，我前进的每一步都有老师无私付出的心血，老师的教诲足以让我受益终生，这份感激又岂是只言片语可以表达？

感谢导师陈飞教授，老师虽远在千里之外，但也常挂怀我的学习，时时垂问。感谢文学院的名宿俞绍初先生，若非当年得先生之错爱，我恐怕难以顺利开始自己的博士学业。先生精勤治学，学风极其严谨，值得后辈学子一生学习！感谢傅刚教授、李炳海教授，两位老师远在北京，尚不辞辛劳、千里迢迢奔波至郑，来主持即将到来的答辩，实在是晚生后学的荣幸！感谢徐正英教授，四年来，徐老师对我一直非常关心，无论是学习还是一些琐事，徐老师都给予我极大的帮助，这些都让我感激不尽！感谢罗家湘师、王保国师、王叔才师、王东师，诸位师长对我的学习都有过很多关心和帮助。

感谢师兄王士祥、刘群栋，二位学长在我论文开题之时，提出很多宝贵的意见，对论文的写作有极大帮助，师兄们刻苦认真的学习态度也值得我毕生学习。感谢师兄常佩雨，有幸与师兄“同年”，在这四年中多承师兄照顾。感谢同门师兄弟姐妹刘锋、翠红、舒雅、培波、丹洁、小帅、嘉凯等，与大家的交流不仅促进了学习，彼此也结下了深厚友谊。当我需要帮助的时候，师兄弟姐妹总是雪中送炭，这份超然于世俗功利外的温情弥足珍贵，也是我博士生涯的一大收获！此生得以踏足“博雅斋”，实乃三生有幸！尤其是在论文收尾阶段，刘锋兄在其百忙之中还帮我校改论文，时时解答我的疑难困惑，令我受益匪浅。在搜求秘籍文献之时，国学数典论坛的张一先生虽素未谋面，也多次及时伸出援手；日本友人小山立也在其繁忙学习之余，助我翻译日文文献，在此一并谢过。

最后，还要感谢我的家人。父母年事已高，为人女者不能尽孝膝下，还累及母亲为我抚养孩子。外子每日奔波，辛苦劳累，我却日日埋首书案不能为他分担丝毫。尤须感谢我的幼子，虽然他未必知晓。刚考上博士时，幼子还在呀呀学语，我却为了学业，将他长年寄于外家，每

想及此，便觉锥心之痛！我愧对他叫我这一声“妈妈”！往者已逝，来者可追，希望用以后的时光尽力去弥补一二！

论文写作还有不少遗憾，最令我痛心的就是明柳佥抄本《要解》流于海外！由于静嘉堂书库乃是私人图书馆，且日本政府又视图书为文化财产，保管极为严格，我几次托人代为寻觅，都没有音信。吴兢生当中国梦幻巅峰之时，为了心中的“贞观之梦”写下这本书，他恐怕永远也料不到在他身后千年，此书之珍本竟于国家积贫积弱之时漂至东瀛，国人欲其睹真容已是难上加难。若吴公泉下有知，又当作何感想？

2012年5月5日

读博期间发表论文

攻读博士学位期间，共发表论文 6 篇，其中 5 篇刊于北大中文核心期刊，如下所示：

1、《论明清女性文学中之“女史”》，《社会科学战线》，2012 年第 8 期（合著）。

2、《<诗>源批评与赋的国家意识形态属性》，《兰州大学学报》（哲学与社会科学版），2012 年第 3 期（合著）。

3、《萧统音乐观与<文选>乐府诗》，《文艺评论》，2011 年第 8 期。

4、《<旧唐书·则天本纪>探源》，《山西师大学报》，2011 年第 3 期。

5、《钱起诗歌艺术技巧浅析》，《名作欣赏》，2011 年第 7 期。

6、《女史考论》，《中国古典文学与文献学研究》（第五辑），学苑出版社，2010 年。